Este primul dicționar românesc de stilistică pentru elevi, o lucrare care definește și exemplifică într-un limbaj accesibil figuri de stil, tropi și procedee întâlnite într-o analiză stilistică pe text, venind în sprijinul studiului în clasă, cât și a celui individual.

- Sunt descrise stilurile funcționale ale limbii române (literar, popular, familiar, argotic etc.).
- Stilistica fiind o disciplină de confluență, alături de articolele despre *metaforă, rimă* etc., sunt discutate în dicționar și noțiuni ca *discurs, așteptare frustrată, limbă de lemn,* termeni revendicați de alte discipline.
- Sunt exemplificate noțiunile de *arhaisme* și *regionalisme* fonetice, morfologice, sintactice și lexicale și se atrage atenția asupra potențialului lor stilistic.
- În cadrul fiecărui articol de dicționar sunt oferite modele de analiză stilistică pe texte din presă, din literatura română și universală.

www.all.ro

ISBN 973-684-530-3

9789736845307

Colecția **Dicționar școlar** mai cuprinde:

A Dictionary of Synonyms
Alina Șlapac

Dicționar de termeni literari pentru elevi
Mihaela Marin, Carmen Nedelcu

Dicționar de omonime, paronime, sinonime, antonime
Zorela Creța, Cristina Gherman

MIHAELA POPESCU

DICȚIONAR DE STILISTICĂ

DICȚIONAR • ȘCOLAR •

ALL

MIHAELA POPESCU

DICȚIONAR DE STILISTICĂ

DICȚIONAR DE STILISTICĂ
MIHAELA POPESCU

Copyright © 2002 – Editura **ALL EDUCATIONAL.**

Toate drepturile rezervate Editurii **ALL EDUCATIONAL.**
Nici o parte din acest volum nu poate fi copiată
fără permisiunea scrisă a Editurii **ALL EDUCATIONAL.**
Drepturile de distribuție în străinătate aparțin în exclusivitate editurii.

Copyright © 2002 by **ALL EDUCATIONAL.**
All rights reserved.
The distribution of this book outside Romania, without the written permission of **ALL EDUCATIONAL**, is strictly prohibited.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
POPESCU, MIHAELA
Dicționar de stilistică / Mihaela Popescu – București:
ALL EDUCATIONAL, 2002
272 p.; 17 cm
ISBN 973-684-530-3

811.135.1'38

Redactor: Mioara Popescu
Copertă: Stelian Stanciu

Editura **ALL EDUCATIONAL:** Bd Timișoara nr. 58, sector 6,
cod 76548 – București
Tel.: 402 26 00
Fax: 402 26 10
Departamentul difuzare: Tel.: 402 26 34
Fax: 402 26 29

Comenzi la: comenzi@all.ro
URL: http://www.all.ro

PRINTED IN ROMANIA

MIHAELA POPESCU

DICȚIONAR DE STILISTICĂ

CUVÂNT ÎNAINTE

Ideea elaborării unui *dicţionar de stilistică* a apărut, pe de o parte, din necesitatea de a completa o lacună în literatura românească de specialitate (în care întâlnim dicţionare de termeni literari, enciclopedii de figuri de stil, compendii de terminologie poetică şi retorică, dicţionare de ştiinţe ale limbii, dar nu şi un dicţionar de stilistică!). Pe de altă parte, lucrarea de faţă a fost concepută în scopuri didactice, venind atât în sprijinul studiului la clasă, cât şi al celui individual. Dicţionarul are în vedere, pe lângă fixarea unor noţiuni elementare, lărgirea orizonturilor elevilor interesaţi de performanţă (olimpiade, concursuri) şi asigurarea, în domeniul ales, a cunoştinţelor obligatorii pentru examenele de capacitate, de bacalaureat şi de admitere la facultăţi care au discipline de concurs de profil filologic (litere, limbi străine, drept, ştiinţele comunicării, jurnalistică etc.).

Este ştiut faptul că nici o analiză pe text nu poate face abstracţie de componenta stilistică a acestuia, iar fixarea registrului, a domeniului, a stilului funcţional căruia îi aparţine textul reprezintă o operaţie preliminară. În acest sens, un aspect important este acela că dicţionarul nu se ocupă numai de analiza stilistică a textului literar, ci a textului în general, aşa cum apare el în diverse domenii, ca realitate s c r i s ă sau ca d i s c u r s.

Lucrarea ordonează alfabetic termeni desemnând noţiuni, concepte prezente în mod necesar în analizele stilistice pe text, precum şi termeni care desemnează figuri şi tropi. Fiecare dintre termenii de specialitate utilizaţi în interiorul unui articol – şi semnalaţi astfel: (→)← se regăsesc definiţi, la rândul lor, la locul

alfabetic respectiv, evitându-se în acest fel posibilele neînțelegeri. De pildă, la un articol cum este METAFORA, în urma unui comentariu, cititorul va găsi trimiterea: (→ comparație). Acest lucru înseamnă, pe de o parte, că în dicționar există un articol separat, numit COMPARAȚIE, iar, pe de altă parte, că acest cititor este invitat, pentru clarificări suplimentare, să parcurgă articolul respectiv.

Așadar, în interiorul unuia și aceluiași dicționar pot fi găsite toate informațiile necesare în legătură cu o anumită noțiune. Am considerat că sunt obligatorii prezentarea și discutarea noțiunilor și a conceptelor cu care analiza stilistică operează. De aceea, așa cum o arată și titlul, cartea nu a fost concepută ca un *dicționar de figuri,* ci ca *un dicționar de stilistică*. Drept urmare, am considerat important ca această lucrare să nu se constituie într-un simplu inventar de procedee stilistice sau de figuri retorice, ci să ofere elevilor și profesorilor, în plus, terminologia și uneltele necesare realizării unor analize stilistice complete și cât mai pline de acuratețe.

Dacă dicționarul de față cuprinde, pe lângă termenii pe care îi acceptăm, în mod obișnuit, ca aparținând domeniului stilisticii, și termenii pe care îi revendică și alte discipline, precum retorica, literatura, teoria literaturii, lingvistica generală și pragmatica, faptul nu trebuie să ne mire. Este un aspect inedit, care diferențiază cartea de față de lucrările care au apărut anterior în domeniu, aspect motivat și susținut perfect de faptul că stilistica este o disciplină de graniță. Ea are conexiuni multiple cu alte discipline – retorica, literatura, teoria literaturii, lingvistica, poetica – și este firesc ca termenii care aparțin mai multor discipline să-și găsească locul în fiecare dintre dicționarele respective. Așa se explică faptul că, alături de intrări precum *metaforă, comparație, epitet, rimă,* vor apărea, cu drepturi egale, *text, discurs, limbaj, așteptare frustrată, limbă de lemn* ș.a.m.d. În plus, dicționarul oferă utilizatorilor definiții și explicații moderne din perspectiva

teoriilor de referință și într-un limbaj accesibil. Astfel, atât cadrelor didactice, cât și elevilor li se oferă perspective multiple, unele foarte noi, asupra problemelor tratate, fără ca modalitatea de transmitere să fie îngreunată de o terminologie pretențioasă.

Având în vedere faptul că, în cadrul articolelor sale, *dicționarul* oferă modele de analiză pe text, exemplele care susțin explicațiile teoretice sunt foarte variate. Ele sunt extrase, în cea mai mare parte, din autori incluși în programele școlare, dar nu am exclus, în principiu, nici o altă categorie de texte, de la *Biblie* la ziarul *Academia Cațavencu.* Exemplele care nu sunt urmate de indicarea unei surse aparțin autoarei.

Din toate aceste motive, *dicționarul* își lărgește considerabil aria utilizatorilor, incluzând orice cititor dornic să pătrundă mecanismele relației dintre text și mesajul poetic, dintre expresivitate și mărcile lingvistice ale acesteia.

Autoarea

A

ABATERE

Prin abatere se înțelege orice îndepărtare de la o regulă generală, formulată explicit (așa cum sunt, de pildă, regulile gramaticale) sau nu, de la un sens, considerat denotativ, de la un reper general.

În timp și prin uz, abaterea se poate extinde, se poate instituționaliza, devenind ea însăși regulă (→ normă) și luând locul unei reguli (norme) mai vechi.

Trebuie să facem deosebirea între abaterile care reprezintă g r e ș e l i de exprimare, devieri de la utilizarea corectă a unei limbi, și abaterile i n t e n ț i o n a t e.

Abaterile-greșeli, ca și cele voite, pot fi întâlnite la orice nivel al limbii. Se pronunță, de pildă, *bleomaren*, deși corect este *bleumarin*. Auzim, din păcate, *la doisprezece noaptea*, deși, normal este: *la douăsprezece noaptea* ș.a.m.d.

Abaterile intenționate sunt rezultatul dorinței celui care vorbește sau scrie de a da o notă aparte discursului (→ discurs) sau textului (→ text) său, de a marca afectiv mesajul pe care îl transmite. De asemenea, trebuie să ținem seamă de faptul că unele dintre abaterile intenționate sunt licențele poetice, care reprezintă sacrificarea normelor în vigoare în favoarea metricii și a prozodiei (→ licență, normă).

Vom înțelege mai bine diferența dintre cele două tipuri de abateri comparând următoarele seturi de exemple:

a) **Ai citit cartea* ***care*** *ți-am împrumutat-o?*
Ai citit cartea ***pe care*** *ți-am împrumutat-o?*

b) 1. *Eu i-am tot explicat, dar* ***individul*** *se face că nu înțelege.*
2. *Eu i-am tot explicat, dar* ***ipochimenul*** *se face că nu înțelege.*

În exemplul a)* este evident că abaterea constă în violarea, din ignoranță sau neglijență, a următoarei reguli sintactice: este obligatoriu ca pronumele relativ *care* să fie precedat de prepoziția *pe* atunci când introduce o subordonată atributivă în care are funcția sintactică de complement direct. În cuplul de exemple de sub b) constatăm că situația se schimbă. Întâlnim și aici o violare a normei, care ar fi cerut ca întregul mesaj să fie exprimat în același cod, adică în aceeași limbă literară actuală. Or, nu se întâmplă așa, căci în b) 2. este adus un termen din fondul lexical arhaic al limbii *(ipochimen)*. Acest lucru este, într-adevăr, o abatere de la normă, dar ea se petrece din voința autorului mesajului, este intenționată și nu reprezintă o greșeală, ba mai mult, conduce la obținerea unor sensuri suplimentare, conotative, a unui efect ironic evident.

Mai ales în literatură, dar uneori și în discursurile de alte tipuri, abaterile pot constitui o atitudine de frondă împotriva normelor academice. În situațiile în care abaterile sunt intenționate, ele mizează pe efectul de așteptare frustrată (→ așteptare frustrată), care funcționează ca un stimul pentru destinatar. Remarcând abaterea, destinatarul își pune întrebări asupra rolului ei, încearcă să și-o explice și s-o interpreteze și astfel începe, de fapt, demersul de cântărire a valorilor suplimentare, conotative ale discursului (textului) respectiv (→ conotație, discurs, text).

ABSURD

Absurdul este o categorie estetică. Esența absurdului, așa cum se manifestă el în literatură, constă în a exprima lucruri ilogice (sau chiar în a nu exprima nimic) cu mijloace lingvistice și stilistice ireproșabile din punctul de vedere al corectitudinii. În cazul operelor care cultivă absurdul, ruptura, discontinuitatea se află la nivelul conținutului. La suprafață, textul pare normal, se supune regulilor gramaticale și, acolo unde este cazul, exigențelor stilistice și prozodice. Să observăm, pentru început, o poezie reprezentativă pentru acest gen de scriere:

Cică niște cronicari
Duceau lipsă de șalvari.
Și-au rugat pe apaport
Să le dea un pașaport.
Rapaport cel drăgălaș
Juca un carambolaj
Neștiind c-Aristotel
Nu văzuse ostropel.
„Galileu! O, Galileu!"
Strigă el de-atunci mereu –
„Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi."
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză,
Și exclamă: „Sarafoff,
Servește-te de cartof!"

Morală

Pelicanul sau babița.

(Urmuz, *Cronicari. Fabulă,* din vol. CNC)

Din punct de vedere sintactic, textul este ireproșabil. Acordul se face întotdeauna, morfologic nu există inadvertențe. Nici lexical poezia nu șochează prea mult. Și totuși, dacă indispensabila coeziune (→ text) există, ce anume nu merge? Unde intervine inacceptabilul? Nu în felul în care se spune, ci în ceea ce se spune. Și totuși ceva face ca aceste lucruri lipsite de legătură care se spun să placă, să incite chiar. Aici intervine funcția poetică a limbajului, abil speculată de autor, efectele prozodice, priceperea de a pune în rimă elemente, cuvinte din sfere foarte depărtate, ceea ce conduce la efectul de surpriză (de ex.: *Aristotel / ostropel*), ironia de a așeza în locul firesc al moralei (→ enunț reflexiv) o secvență ruptă complet, semantic și sonor, de context.

Pentru a fi estetic, absurdul nu se poate limita, așadar, la abolirea semnificației prin distrugerea coerenței, ci reprezintă, în același

timp, o conştientă şi permanentă a l e g e r e (→ stil, stilistică) a faptelor de limbă.

În exemplul următor, alegerea faptelor de limbă, atent dirijată, conduce, între altele, la efectul de aşteptare frustrată (→ aşteptare frustrată), ceea ce face ca provocarea adresată cititorului – o dată cu distrugerea înlănţuirii logice – să placă.

„În faţă, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strâns înfăşurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilităţi, suportă un vas ce conţine esenţă eternă a „lucrului în sine", un cătel de usturoi, o statuetă, ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinând în mână o sintaxă şi... 20 de bani bacşiş... Trebuie însă reţinut că această cameră, vecinic pătrunsă de întuneric, nu are nici uşi, nici ferestre şi nu comunică cu lumea dinafară decât prin ajutorul unui tub [...] *prin care se pot vedea* [...] *în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuţă şi un şir finit de bame uscate..."*

(Urmuz, *Pâlnia şi Stamate. Roman în patru părţi,* din vol. CNC)

Acelaşi fenomen îl regăsim şi în fragmentul ce urmează:

Ismaïl este compus din ochi, favoriţi şi rochie şi se întâlneşte astăzi cu foarte mare greutate. Înainte vreme creştea în Grădina Botanică, iar mai târziu, graţie progresului ştiinţei moderne, s-a reuşit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză.

Ismaïl nu umbla niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5½ dimineaţa rătăcind în zigzag pe strada Arionoaiei, însoţit fiind de un viezure de care se află strâns legat un odgon de vapor şi pe care în timpul nopţii îl mănâncă crud şi viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămâie...

(Urmuz, *Ismaïl şi Turnavitu,* din vol. CNC)

În literatură, absurdul a făcut carieră. El interesează stilistica în măsura în care s-a constituit ca amprentă, ca marcă a unui scriitor sau a altuia, ca trăsătură distinctivă a unui curent, şi, desigur, în

măsura în care antrenează în realizarea sa mijloace lingvistice, presupunând o s e l e c ţ i e din imensitatea elementelor pe care limba le pune la dispoziţie celui care scrie sau vorbeşte. Paleta acestei alegeri este imensă. Fragmentul de mai jos o dovedeşte, la rândul său:

Abilitatea abandonată peste un abis abject ca un abces sparge abajurul cerului prăvălit în apele fântânilor. Abonaţi ai unui a.b.c. abscons abdicară totul pentru abstract, precum un accept accelerând academia acefalilor. Abdomenul albinelor – o alchimie de miere pentru adulare şi afecţiune. Abrutizat de absenţa aezilor, Adonis îşi odihneşte adolescenţa plimbată printre axiome adverse într-un echinox alb. O aromă abundă o agrafă pentru agonia zilei de azi într-un apus de aramă.

(Saşa Pană, *A,* din vol. CNC)

Se remarcă faptul că fragmentul pare corect din punctul de vedere al respectării normelor fonetice, lexicale, morfologice şi sintactice. (Spunem *pare,* deoarece remarcăm totuşi, la o analiză atentă, abaterea de la regimul gramatical al verbului intranzitiv *a abdica,* urmat în mod nefiresc de un complement direct – *totul.*) Unde se află atunci sursa absurdului? La n i v e l s e m a n t i c, acolo unde c o e r e n ţ a s e r u p e şi au loc d e v i e r i în l a n ţ. Dar ceea ce îl face cu adevărat interesant este tot o selecţie ce pune cu succes la încercare disponibilităţile limbii, şi anume alegerea, pe cât posibil, doar a cuvintelor care încep cu litera *a*.

ACCENT

În sensul cel mai larg al cuvântului, accentul reprezintă pronunţarea mai reliefată, mai intensă a unui anumit segment (sau a anumitor segmente) dintr-un text (→ text). Acest segment poate fi o silabă dintr-un cuvânt, un cuvânt dintr-o propoziţie, frază etc., altfel spus, dintr-o unitate sintactică mai amplă din care face parte. De fapt, accentul cade întotdeauna pe o vocală, care se pronunţă mai lung, pe un ton mai înalt sau cu o intensitate mai mare.

Accentul poate să fie n a t u r a l, adică cel caracteristic limbii în care ne exprimăm, sau i n t e n ţ i o n a l, adică determinat de intenţia celui care emite un mesaj (emiţătorul, locutorul, vorbitorul) de a atrage atenţia în mod special asupra unui segment dintr-un text (→ discurs).

Accentul natural este cel pe care cuvintele le au, în mod, firesc, în limba căreia îi aparţin.

Accentul intenţional nu vine în contradicţie cu cel natural, ci doar reliefează suplimentar un cuvânt asupra căruia autorul insistă, putând schimba, în mod implicit, sensul propoziţiei sau frazei.

De exemplu, înţelesul unei propoziţii precum:

Vreau să vină la noi.

se poate modifica în funcţie de segmentul care este accentuat. Astfel, dacă spunem:

***Vreau** să rămână la noi.*

se subînţelege: *Într-adevăr, doresc să rămână la noi*, în timp ce, dacă spunem:

*Vreau **să rămână** la noi.*

se subînţelege: *Vreau ca ei să şi rămână la noi, nu doar să treacă să ne vadă.* De asemenea, dacă se accentuează:

*Vreau să rămână **la noi.***

acest lucru înseamnă: *Vreau să rămână la noi, nu în altă parte.*

Când autorul mesajului (textului) modifică intenţionat accentul natural al unui cuvânt pentru a realiza un anumit ritm sau o anumită rimă, atunci vorbim despre licenţă poetică (→ licenţă).

În mod obişnuit, accentul nu se marchează grafic în limba română. Dar există situaţii în care contextul (→ context) nu ne ajută să facem diferenţa între două cuvinte care se scriu la fel (omografe) şi în care se poate folosi semnul „´“:

*A făcut **cópii?** / A făcut **copíi?***

De asemenea, atunci când este vorba despre un text scris, insistenţa asupra unui segment poate fi semnalată prin recurgerea la caractere diferite (v. *supra*) sau, în cazul unui text scris de mână, prin sublinierea segmentului respectiv:

Ea cântă, nu interpretează.

AFEREZĂ

Afereza este un accident fonetic care constă în căderea unui sunet sau a unei/unor silabe de la începutul cuvântului. Se ajunge astfel, prin afereză, la forme precum: *colo (< acolo), Neta (< Aneta), talieni (< italieni), Veta (< Elisabeta)* etc.

Acest fenomen este caracteristic limbajului popular, dar el poate apărea, în mod deliberat, şi în poezia cultă, pentru a respecta exigenţele versificaţiei.

AFORISM

Aforismul face parte din categoria enunţurilor reflexive, alături de maximă şi cugetare (→ cugetare, enunţ reflexiv, maximă).

ALEGORIE

Alegoria este o înlănţuire de simboluri (cărora li se adaugă, cel mai adesea, şi alţi tropi) menite să concretizeze abstracţiuni (idei, noţiuni, concepte). Această înlănţuire are un înţeles global (este coerentă semantic), având forma unei naraţiuni în versuri sau în proză, de dimensiuni variabile (de la un fragment la un roman).

În alegorie fiecare obiect abstract este personificat sau prezentat simbolic, la crearea imaginii sale concurând diverşi tropi.

Fabulele, de pildă, sunt povestiri alegorice cu caracter dramatic (datorat prezenţei dialogului), dar de dimensiuni relativ reduse:

În nişte fabuli un poet scrie
Că Nebunia şi pruncu-Amor
Se jucau singuri pe o câmpie,
În primăvara vieţii lor.

Ştiţi că copiii cu înlesnire
Găsesc sujeturi de neunire;
Ei dar odată se gâlceviră
Pentru o floare ce întâlniră.

Striga Amorul în gura mare;
Cealaltă însă, minut cumplit!
Îl izbi-ndată atât de tare,
Cât de lumină ea l-a lipsit.
Adânc copilul simţi durere
Rămâind astfel fără vedere.[...]

S-adună sfatul cel fără moarte,
Şi hotărâră, în obştea lor,
Ca Nebunia în veci să poarte,
Să cârmuiască pe orbu-Amor.[...]

(Grigore Alexandrescu, *Nebunia şi Amorul*, din vol. *Poezii. Proză*)

În exemplul mai sus citat, cele două abstracţiuni devin, prin punere în scenă, prin personificare, eroii unei mici drame care să ilustreze ideea că iubirea este oarbă şi că iubirea şi nebunia merg mână în mână. Aşadar, în cazul acestei poezii, tropul este o personificare extinsă. În acelaşi timp, recunoaştem modul în care o abstracţiune (ideea, devenită loc comun, că iubirea este oarbă, atingând adesea nebunia) este prezentată s i m b o l i c, recurgându-se la e l e m e n t e c o n c r e t e (copii, floare, grădină etc.).

Tot o alegorie – vegetală (caz mai rar întâlnit în literatură) –, bazată însă pe o metaforă (pe analogie, deci), întâlnim într-o altă fabulă a lui Grigore Alexandrescu, şi anume în *Toporul şi pădurea:*

[...] *Într-o pădure veche, în ce loc nu ne pasă,*
Un ţăran se dusese să-şi ia lemne de casă.
Trebuie să ştiţi însă, şi poci să dau dovadă,
Că pe vremea aceea toporul n-avea coadă.[...]
Aşa ţăranul nostru, numai cu fieru-n mână,

Începu să slutească pădurea cea bătrână.
Tufani, palteni, ghindarii se-ngroziră foarte:
„Tristă veste, prieteni, să ne gătim de moarte,
Începură să zică, toporul e aproape!
În fundul unei sobe ţăranu-o să ne-ngroape!"
–„E vreunul d-ai noştri cu ei să le ajute?"
Zise un stejar mare, ce avea ani trei sute
Şi care era singur ceva mai la o parte.
–„Nu." – „Aşa fiţi în pace: astă dată-avem parte;
Toporul şi ţăranul alt n-o să izbutească,
Decât să ostenească."
Stejaru-avu dreptate [...]
Dar când avu toporul o coadă de lemn tare,
Puteţi judeca singuri ce tristă întâmplare.

(din vol. *Fabule*)

M e t a f o r a pădure – societate domină, evident, întreaga bulă, dar pentru desăvârşirea alegoriei este prezentă şi p e r s o i f i c a r e a, realizată prin dialogul atribuit copacilor. În plus, i m b o l u l este evident – coada toporului sugerează trădarea, tul nedemn şi distrugător al cuiva din interiorul comunităţii.

ALEXANDRIN

Versul alexandrin este versul compus din douăsprezece silabe, tâlnit mai ales în poezia clasică, şi care are cezura (→ cezură) în oziţie mediană (cezura împarte versul în emistihuri de câte şase labe). Preluat din literatura franceză, alexandrinul a fost extins în eratura română la 14-16 silabe. Iată un exemplu:

Tăcere este totul şi nemişcare plină
Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat,
Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină
Şi apele dorm duse şi morile au stat.

(Ion Heliade Rădulescu, *Sburătorul*)

ALITERAȚIE

Când vorbim despre aliterație ne referim la o formă de repetiție care constă în aglomerarea, într-un fragment, a anumitor sunete, cu scopul de a imita diferite zgomote, cu efect onomatopeic. Iată, de pildă, cum în celebrele versuri ale lui Eminescu, pe care le reproducem mai jos, repetarea consoanelor fricative *v, j* și a grupului *pl* are darul să reproducă zgomotul vântului *(vâjâind ca vijelia)* și respectiv, al ploii *(plesnetul de ploaie)*. Desigur, efectul e sporit și de prezența vocalelor închise *i, î, u:*

Orizontu-ntunecându-l, vin săgeți de pretutindeni,
Vâjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie...

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

Pentru a percepe întreaga valoare a aliterației, să facem diferența între enunțul *ploua cu săgeți care vâjâiau* și versul eminescian [*săgeți*] *vâjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie.* Comentariile sunt de prisos. Este diferența dintre filmul mut și cel sonor. Prezența sunetului aduce acțiunea în prezent, o face actuală, în sensul că stimulează reacția emoțional-participativă a cititorului.

De asemenea, aliterația mai poate fi speculată cu scopul de a contribui, s i m b o l i c, la crearea unei i m a g i n i, ca în fragmentul de mai jos, în care efectul eufonic, imitativ și cel simbolic se combină (repetarea consoanelor *z* și *r* potențează crescendo-ul h i p e r b o l e i):

Sălbatecul Vodă e-n zale și-n fier
Și zalele-i zuruie crunte,
Gigantică poart-o cupolă pe frunte,
Și vorba-i e tunet, răsufletul ger,
Iar barda din stânga-i ajunge la cer
Și Vodă-i un munte.

(George Coșbuc, *Paşa Hassan*)

O concluzie care se impune este aceea că, prin însăși natura sa – prin faptul că imită un zgomot – implicând producerea unei mișcări, aliterația dinamizează textele în care apare.

ALUZIE

Aluzia este o figură de stil prin care se evocă un eveniment, un personaj, o idee, un lucru, un text etc. în mod indirect, neformulat explicit, cu scopul de a caracteriza mai sugestiv (și ironic adesea) o altă situație, un alt personaj etc. Ea se bazează, așadar, pe existența unei enciclopedii, a unui fond informativ comun emițătorului și receptorului (destinatarului). Absența acestor cunoștințe comune celor doi face imposibilă înțelegerea aluziei și, ca urmare, efectele urmărite se pierd. De fapt, aluzia este o trimitere indirectă la altceva decât pare, la ceva cunoscut deja sau prezent.

În versurile următoare, de exemplu, se face aluzie un fapt istoric și la imaginea cunoscută a lui Hristos crucificat, încoronat cu o cunună de spini:

[...] *Am venit să mi te-nchini,*
De nu, schimb a ta coroană într-o ramură de spini.

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

Dacă ne gândim la modul în care iau naștere aluziile, vom constata că unele se produc spontan, fiind favorizate de o conjunctură oarecare, iar altele sunt elaborate, fiind rodul unei intenții cratoare.

Există, prin urmare, a l u z i i s i m p l e, s i t u a ț i o n a l e (→ context, context situațional):

Știm noi pe cineva căruia nu-i plac deloc prăjiturile!

se poate spune aluziv (fără a numi persoana, a cărei identitate rămâne ascunsă în spatele pronumelui nehotărât *cineva*) despre un terț care tocmai a mâncat (pe ascuns) foarte multe prăjituri. Să remarcăm, în plus, că, în exemplul discutat, aluzia se îmbină cu antifraza (→ înlănțuirea figurilor). Trebuie să observăm că, în afara acestei situații extralingvistice date, enunțul de mai sus își pierde valoarea ironic-aluzivă, devenind asertiune neutră *(Există cineva căruia nu-i plac prăjiturile și noi îl cunoaștem)*.

Tot în categoria aluziilor situaționale intră și exemplul de mai jos, extras dintr-un text literar:

– *Te poftesc să vezi, cucoană Aglae, te asigur că e mai multă disciplină ca la atâtea femei.*[...]

– *La vârsta mea, nu mă priveşte cum trăieşti dumneata.* ***Să meargă altele mai tinere.***

– *Merg eu! sări Otilia*[...]

Aurica deveni acută:

– *O domnişoară singură la un cavaler nu prea e frumos!*

(George Călinescu, *Enigma Otiliei*)

Invitată de Pascalopol acasă la el, Aglae refuză, dar îi sugerează să o invite pe fiica ei, Aurica, pe care însă nu o numeşte, ci o desemnează aluziv *(altele mai tinere)*. O dovadă că Aglae se referise la Aurica e chiar replica acesteia din urmă, atunci când vede că Otilia e gata să meargă *(O domnişoară singură la un cavaler nu prea e frumos!)*.

Foarte frecvent, aluzia se dovedeşte a fi o formă prolifică de manifestare a intertextualităţii (→ intertextualitate). În acest caz, aluzia stabileşte, adesea, relaţii între texte diferite, precum în cazurile următoare, în care trimiterea se face la una dintre replicile lui Richard al III-lea *(Dau un regat pentru un cal)* din piesa cu acelaşi nume, a lui William Shakespeare (a), la titlul unui foarte cunoscut volum de istorie a mentalităţilor al lui Huizinga – *Amurgul evului mediu* (b) sau la titlul unei cărţi a filozofului Emil Cioran, *Pe culmile disperării* (c):

a) ***Un regat pentru-o ţigară****, s-împlu norii de zăpadă*
Cu himere! Dar de unde?[...]

(Mihai Eminescu, *Cugetările sărmanului Dionis*)

b) *Dăruieşte-mi o orhidee de sulfamidă care înfloreşte numai în* ***amurgul evului mediu*** *şi doar o dată la o sută de librării.*

(Mircea Cărtărescu, *Ne pregătim să facem daruri*, din vol. APG '80)

c) *Tot fotbalul, săracul, ne asigură frenezia inspiraţiei, din culmile şi până în prăpăstiile disperării.*

(R. C., *Citit, auzit, văzut, auzit*, în Dilema, 2000, p. 19)

În funcţie de intenţia cu care se recurge la ea, dar şi de obiectul la care se face, implicit, trimitere, rolul aluziei poate fi diferit. Astfel, aluzia poate fi creată pentru a evita, în contextul în care apare, o exprimare directă a unei realităţi oarecare, ce ar putea fi numită, altminteri, mai dur:

Oblomovismul *meu*
mă face să mănânc ciocolată. să vinz cerul şi teoria relativităţii restrânse [...]

(Mircea Cărtărescu, *Pace şi realism,* din vol. APG '80)

Şi în acest caz, aluzia stabileşte o relaţie intertextuală, şi anume face trimitere la celebrul roman al lui Goncearov, în care personajul principal, Oblomov, convins de inutilitatea acţiunii, se lasă complet pradă amorţirii, contemplaţiei, lenei, până la ruinare fizică şi interioară. Or, poetul român postmodern evită să numească starea de fapt şi de spirit respectivă, preferând sugerarea ei printr-o aluzie livrescă.

De asemenea, aluzia poate să satirizeze, să flateze sau să moralizeze, să evoce etc. În oricare dintre ipostazele sale, ea tulbură linearitatea exprimării, stimulând atenţia şi capacitatea receptorului de a face conexiuni, de a opera analogii.

AMBIGUITATE

Ambiguitatea este un procedeu stilistic complex, care constă în utilizarea deliberat echivocă a unui cuvânt sau a unei secvenţe lingvistice dezvoltate (construcţie, sintagmă, propoziţie, fragment de text etc.). Ea se bazează pe posibilitatea de a înţelege cuvântul sau secvenţa lingvistică respectivă în cel puţin două feluri şi, deci, de a îl/o interpreta în mai multe moduri. Accentuăm această idee, a creării intenţionate a echivocului (ambiguităţii) în stilistică, deoarece, la nivelul general, al limbii, ambiguitatea, fie ea lexicală, morfologică, sintactică, poate fi neintenţionată.

Ambiguitatea este o condiţie *sine qua non* a limbajului poetic. Cele mai generoase surse de ambiguitate (la nivel lexical) sunt polisemia şi omonimia.

Pentru a ilustra modul în care polisemia poate constitui o sursă de ambiguitate, să observăm următoarele versuri populare:

Cât e omul tinerel
***Dorul** se plimbă cu el;*
Dacă omu-mbătrâneşte,
***Dorul** se călătoreşte.*

(Folclor, *apud* Coteanu, SFLR)

Aşa cum se observă, în textul citat, cuvântul *dor* cumulează mai multe sensuri. El poate însemna, la fel de bine, *iubirea* sau *nevoia, dorinţa de a iubi*. De asemenea, *dorul* poate reprezenta, în acest context, *neliniştile* şi *nostalgiile* care însoţesc orice iubire, dar, la limită, şi *obiectul iubirii*. Suprapunerea tuturor acestor sensuri atrage după sine tot atâtea lecturi (şi interpretări) posibile, iar pendularea între acestea reprezintă, de fapt, esenţa ambiguităţii.

Tot polisemia reprezintă sursa ambiguităţii şi în textul de mai jos:

[...] şi vei pleca, prin seara de mileu,
*spre casa ta cu **trepte** de liceu [...]*

(Mircea Cărtărescu, *Lolita,* din vol. APG '80)

în care este speculată suprapunerea a două dintre sensurile cuvântului *treaptă*.

În ceea ce priveşte ambiguitatea obţinută prin efectele omonimiei, aceeaşi poezie ne oferă un exemplu elocvent:

[...] şi vei pleca, prin seara de mileu,
spre casa ta cu trepte de liceu
unde te-aşteaptă prin câte-o firidă
*unchiul **avar,** mătuşa ta gepidă.*

Este vorba de omonimia *avar = zgârcit / avar = care aparţine unui anumit trib migrator turcic*, generatoare a unei ambiguităţi care se rezolvă în context (prin prezenţa cuvântului *gepidă*). Cu toate acestea, versul menţine ambele lecturi, cea de-a doua şocantă, mizând pe efectele aşteptării frustrate (→ aşteptare frustrată, dublă lecţiune

Dar ambiguitatea se realizează şi prin intermediul altor fapte de limbă. Sintaxa, de exemplu, poate constitui o sursă de ambiguitate (la nivel gramatical). Iată un exemplu în care ceea ce intenţionează să spună personajul (şi anume că este fruntaş în clasa politică) este contrazis în mod ilar de faptul că subordonata atributivă prin care comunică acest lucru *(unde sunt cel dintâi... între fruntaşii politici...)* are ca regent elementul *oraş (...de gogomani):*

CAŢAVENCU: *Ce vreau? ce vreau? ştii prea bine ce vreau. Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme; vreau ceea ce merit în **oraşul ăsta de gogomani, unde sunt cel dintâi**... între fruntaşii politici... Vreau...*

(I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*)

Diferitele forme de tăcere – elipsa, suspansul – pot fi şi ele surse de ambiguitate:

PRISTANDA: [...] *Încă d-aia nevastă-mea zice: „Mai roagă-te şi tu de domnul prefect să-ţi mai mărească leafa, că te prăpădeşti de tot!... " **Nouă copii, coane Fănică, să trăiţi! nu mai puţin... Statul n-are idee de ce face omul acasă*** [...]

(I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*)

Iată un exemplu în care punctele de suspensie acoperă de fapt o secvenţă ce ar fi trebuit exprimată explicit *(Este greu să te descurci cu banii)*. În plus, la ambiguitate duce şi polisemia cuvântului *face*, din care se actualizează două dintre sensurile lui *(a face copii, a se descurca)*.

Ambiguitatea este o sursă importantă de umor. Dovadă sunt nenumăratele glume, bancuri şi anecdote care se bazează pe acest fenomen, ca în exemplul de mai jos, în care ambiguitatea se naşte din dubla lecţiune a lui *a acorda* (*a da* şi, respectiv, *a atribui printr-o hotărâre*):

La un proces de divorţ, judecătorul rosteşte în final:
– Tribunalul acordă d-nei Smith o pensie lunară de 200 de lire.

– O, sunteți foarte generos, exclamă dl. Smith. Și când afacerile or să-mi meargă mai bine, am să contribui și eu cu câte ceva.

În alt exemplu, nu mai puțin savuros, ambiguitatea este creată de confuzia între sensurile verbului *a avea* (*a poseda* și, respectiv, *a servi*):

– Chelner, ai picioare de broască?
– Nu, sir, așa umblu eu.

AMFIBRAH

Amfibrahul este piciorul metric (→ picior metric) alcătuit din trei silabe, dintre care una, și anume cea din mijloc, este accentuată, iar celelalte două neaccentuate. Schematic, amfibrahul se prezintă în felul următor:

_ / _ _ / _

Iată un exemplu de versuri scrise în amfibrah:

Dezgroapă, moșnege, cu mâinile-n tremur
Comoara ta veche de jale [...]
Se-ndoaie, se-ntinde și tremură arcul
Și lemnul prelung se-nfioară.

(Octavian Goga, *Lăutarul*

ANACOLUT

Anacolutul este o abatere de la exprimarea corectă, constând dintr-o întrerupere a construcției sintactice inițiale a unui enunț (propoziție, frază) și continuarea acestuia în funcție de regulile de acord în persoană, număr sau caz ale altei construcții sintactice. Practic, anacolutul perturbă coeziunea sintactică a enunțului în care apare, generând enunțuri în care propozițiile principale se intercalează haotic cu subordonatele, subiectele dintr-o propoziție devin complemente în alta etc., iar complementele directe și indirecte își schimbă nejustificat regimul. Iată un exemplu:

Jucătorul care deja începuse meciul când a intrat pe teren s-a accidentat după câteva minute.

Secvența *care deja începuse meciul* este în mod greșit subordonată ca determinare atributivă a elementului regent *jucătorul*, ordinea firească, neîntreruptă a determinărilor fiind de fapt:

Jucătorul care a intrat pe teren când meciul începuse deja s-a accidentat după câteva minute.

Ca mecanism, anacolutul ilustrează o nonconcordanță între realizarea concretă, gramaticală, dar defectuoasă a unui enunț și schema logică a acestuia. Așadar, anacolutul poate afecta, prin ruptură la nivel sintactic, categoriile:

– persoanei:

a) **Degeaba muncim zi și noapte dacă nu **ți** se recunoaște, acolo, nici un merit.*
b) corect: *Degeaba muncim zi și noapte dacă nu **ni** se recunoaște, acolo, nici un merit.*

– numărului (situație în care vorbim mai degrabă de dezacorduri la distanță):

a) ***Uitați** ce lucruri ți-am cumpărat!*
b) corect: ***Uite** ce lucruri ți-am cumpărat!*

– sau cazului:

Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele [...] *parcă-mi saltă și acum inima de bucurie.*

(Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*)

În exemplul citat, anacolutul ia naștere din confuzia dintre subiectul gramatical *(inima)* și cel logic *(eu)*. În sintaxa frazei citate, subiectul logic are funcția de complement indirect în dativ și, prin urmare, forma care ar fi trebuit să o aibe este *mie*, nu *eu*.

Anacolutul reprezintă o greşeală în exprimare, datorată neglijenței în exprimare, grabei sau inculturii. El nu este admis în registru literar decât ca mijloc lingvistic de caracterizare a personajelor, aşa cum îl întâlnim, de pildă, în piesele de teatru ale lui Ion Luca Caragiale. În aceste situații, anacolutul servește ca modalitate de realizare a comicului de limbaj, precum în fragmentul de mai jos, în care anacoluturile se înlănțuie:

FARFURIDI:

Dacă Europa...să fie cu ochii aţintiţi asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor ... şi... idei subversive...(asudă şi se rătăceşte din ce în ce) *şi mă-nțelegi, mai în sfârşit, pentru care în orce ocaziuni solemne a dat probe de tact... vreau să zic într-o privință poporul, națiunea, România*...(cu tărie), *țara în sfârşit...cu bun-simț, pentru ca Europa cu un moment mai nainte să vie şi să recunoască, de la care putem zice depandă*... (se încurcă şi asudă mai tare), *precum – daţi-mi voie* – [...] *pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă!*

(I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*)

ANADIPLOZĂ

Anadiploza este o figură de stil care constă în repetarea simetrică a unui cuvânt sau a mai multora la sfârşitul unei unități sintactice sau metrice şi la începutul unității următoare:

A fost adus ***acasă. Acasă*** *i-a mers mult mai bine.*

Rolul anadiplozei este acela de a insista asupra cuvântului sau grupului de cuvinte repetat, impregnând puternic afectiv fragmentul în care apare:

Mă tem de Dumnezeu şi ***de propria-mi conşiinţă. De propria-mi conştiinţă*** *mai tare decât de* ***Dumnezeu,*** *fiindcă* ***Dumnezeu*** *îmi mai poate întoarce spatele, dar conştiinţa mă urmăreşte în fiecare zi.*

(*Interviu cu Vasile Lupu*, în Academia Cațavencu, 2001, p. 4)

ANAFORĂ

Anafora este o figură ce constă în repetarea simetrică a unui cuvânt sau a mai multora la începutul (ceea ce o deosebeşte de anadiploză) unor versuri succesive sau a unor fragmente succesive dintr-un enunț sau dintr-un text:

Şi *luna e rece în el, şi pe cer*
Şi *bezna lungeşte o straşnică gheară,*
Şi *lumile umbrei chiar fruntea i-o cer*
Şi *luna e rece în el, şi pe cer...*

(Alexandru Macedonski, *Noapte de decemvrie*)

Rolul anaforei poate fi acela de a pune în evidență elementele care se repetă şi, în această situație, ea are efect de insistență sau efect cumulativ, ca în următorul fragment, în care imperativul *sfărmați* se regăseşte la fiecare început de strofă:

Sfărmați *statuia goală a Venerei antice* [...]

Sfărmați *tot ce aţâţă inima lor bolnavă,*
Sfărmați *palate, temple, ce crimele ascund* [...]

Sfărmați *tot ce arată mândrie şi avere* [...]

(Mihai Eminescu, *Împărat şi proletar*)

Dar anafora mai poate contribui, ca formă de repetiție, la conturarea unui motiv sau unei teme. Aşa se întâmplă în *Cântarea Cântărilor:*

Cât de frumoasă eşti *tu, draga mea!* ***Cât de frumoasă eşti!*** *Ochi de porumbiță sunt ochii tăi!* [...](cap.1)

Cât de frumoasă eşti *tu, draga mea,* ***cât de frumoasă eşti!*** *Ochi de porumbiță ai, umbriți de* [...](cap. 4),

unde tema frumuseții iubitei, în diversele ei forme, este reluată anaforic.

Există şi situații în care anaforele alternează, conducând la crearea unui paralelism sintactic (→ paralelism sintactic):

***Fluieraş** de fag,*
***Mult zice** cu drag;*
***Fluieraş** de os,*
***Mult zice** duios;*
***Fluieraş** de soc,*
***Mult zice** cu foc.*

(*Mioriţa*, în B 2000)

Aşa cum se observă, anafora imprimă un anumit ritm în frază sau în textul în care apare, sporindu-i, pe de-o parte, latura poetică, iar, pe de altă parte, amplificându-i caracterul persuasiv:

*Câteodată, după ce stai prea mult timp într-un loc, **descoperi** că, de fapt, eşti captiv într-o celulă cu zăbrele invizibile, dar care nu te lasă să pleci. **Descoperi că** visurile tale sunt naive şi utopice. **Descoperi** c-ai putea să evadezi, însă acel d i n c o l o este atât de îndepărtat, încât nu merită osteneala de a te târî până acolo...*

(Adina Popescu, *Farmecul discret al provinciei*, în Dilema, 2000, p. 18)

ANALEPSĂ

Analepsa este un procedeu compoziţional întâlnit foarte frecvent în naraţiune, prin care ordinea cronologică a evenimentelor povestite este afectată printr-o întoarcere intenţionată a autorului în trecut şi istorisirea unui episod anterior firului narativ principal. Cu alte cuvinte, analepsa este o m o d a l i t a t e n a r a t i v ă d e a p r i v i r e t r o s p e c t i v:

De-abia acum înţelese Ion că o dată cu pământul trebuie să primească şi pe Ana şi că, fără ea, n-ar fi dobândit niciodată avere. Nu mai schimbase cu ea nici o vorbă de câteva luni. I se părea străină şi nu-i venea să creadă că în pântecele ei se plămădeşte fiinţă din sângele lui... O privea şi se mira c-a putut el săruta, îmbrăţişa pe fata aceasta uscată, cu ochii pierduţi în cap de plân cu obrajii gălbejiţi, cu pete cenuşii, şi care, împopoţonată cum e astăzi, părea şi mai urâtă. [...] Florica era aprinsă în obraji,

buzele roşii, umede şi pline. [...] Ion îşi aduse aminte cum a strâns-o în braţe astă-toamnă şi mai înainte, cât i-a fost de dragă şi cum s-a făgăduit c-o va lua de nevastă.

Îi era ruşine că acuma se însoară cu alta şi de ruşine îl bufnea un râs prostesc şi nu-şi mai putea lua ochii de la Florica.

(Liviu Rebreanu, *Ion*)

Analepsa interesează stilistica, pe de-o parte, în măsura în care pune în evidenţă valoarea timpurilor şi a modurilor verbale, iar, pe de alta, în măsura în care se constituie ca procedeu recurent, marcă a stilului unui scriitor sau a unui anumit tip de naraţiune. Realizarea ei beneficiază de ajutorul anumitor mărci textuale:

*Doamna Herdelea **era** cântăreaţă înflăcărată şi o femeie foarte evlavioasă. Toată ziua ţinând tigăile de coadă şi amestecând în oală, **lălăia** cântece sau rugăciuni, iar duminica, fiindcă **n-avea** răgaz să meargă la biserică, **cânta** singură, acasă, toată liturghia. De altfel **a avut** o tinereţe glorioasă. Fată de ţărani săraci, rămasă de mică orfană de tată, **a ajuns** subt oblăduirea unchiului ei, Simion Munteanu, învăţător pe vremuri în Monor. De la unchiul ei i **s-a tras** tot norocul în viaţă. Munteanu **a fost** un dascăl harnic şi un român înfocat. Ca să ferească de ungurizare târguşorul, reşedinţă de vară a unei familii de conţi, **a muncit** din răsputeri. Din „irozii" de Crăciun **a făcut** un fel de teatru religios, cu costume, cu cântece şi cu dialoguri. [...] **Azi** dăscăliţa **îşi aminteşte** cu lacrimi în ochi de vremurile acelea de aur.*

(Ibidem)

În fragmentul de mai sus, schimbarea timpului verbal evocativ – imperfectul – cu perfectul compus face loc practic incursiunii în trecut şi istorisirii tinereţii personajului. Revenirea în actualitatea acţiunii se face prin intermediul adverbului *azi* şi prin înlocuirea perfectului compus cu prezentul indicativ.

ANALIZĂ STILISTICĂ

Analiza stilistică nu este, aşa cum greşit se consideră adesea, o inventariere a faptelor de stil, a figurilor şi procedeelor stilistice identificabile într-un text. Analiza stilistică este un demers complex, care presupune o succesiune de paşi.

Prima etapă în abordarea unui text, din acest punct de vedere, este însăşi l e c t u r a lui, moment în care receptorul (destinatarul) ia contact cu textul respectiv, îşi formează o primă impresie şi decodează un anumit mesaj.

A doua etapă constă în s i t u a r e a (provizorie, pentru că uneori, când e vorba de fragmente, putem să nu dispunem de toate datele, de toate mărcile lingvistice necesare) textului respectiv în interiorul unui s t i l f u n c ţ i o n a l (→ stil funcţional), a unui m o d de e x p u n e r e şi a unei s p e c i i (acolo unde este cazul).

Abia într-o a treia etapă putem vorbi de i d e n t i f i c a r e a faptelor de stil, a tuturor mărcilor care sunt susceptibile de a avea potenţial stilistic. În această etapă recunoaştem figurile, tropii, procedeele, precum şi orice altă formă de abatere de la normă (→ abatere, normă) care ar putea avea valoare expresivă. Trebuie precizat că, atunci când se porneşte la o astfel de investigare, trebuie căutate mărci la toate nivelele textului, de la cel fonetic până la cel al tropilor. În cadrul acestei etape se întâlnesc cele mai frecvente dificultăţi şi, implicit, greşeli, deoarece aici analiza stilistică este confundată cu un inventar sau cu o statistică. Or, lucrurile nu stau aşa. Este greşit să se ceară, de pildă, e x t r a g e r e a tuturor metaforelor dintr-un fragment, pentru simplul motiv că acest lucru este adesea imposibil. Pe de o parte, legătura dintre metaforă şi context poate fi foarte puternică, nesuportând truncherea, iar, pe de altă parte, metafora poate să se suprapună sau să se înlănţuie cu alte figuri (→ înlănţuirea figurilor, suprapunerea figurilor). Deosebit de important în analiza stilistică este ca aceste legături profunde între figuri precum şi cele dintre con(text) şi figură să fie înţelese de receptor (destinatar).

Alcătuirea unui i n v e n t a r şi mai ales g r u p a r e a, pe categorii, a figurilor şi a procedeelor stilistice este utilă doar în măsura în care pune în evidenţă recurenţa unuia sau mai multor elemente la un scriitor, într-o operă sau în cadrul unui curent literar şi se constituie ca marcă a stilului respectiv. Trebuie precizat faptul că nu numai frecvenţa, ci şi absenţa sau slaba reprezentare a unor elemente poate individualiza un stil. Datele ordonate în acest mod dau informaţii despre calităţile stilistice generale şi particulare ale textului.

O altă etapă este aceea a stabilirii g r a d u l u i de r e l e v a n ţ ă pe care aceste fapte identificate, selectate şi grupate îl au, precum şi înţelegerea resortului intim al f u n c ţ i o n ă r i i lor şi a l e g ă t u r i l o r dintre ele. În funcţie de aceste elemente se ajunge uneori la o altă lectură, la o nouă descoperire de semnificaţii, la un alt mod de interpretare a textului.

ANAPEST

Anapestul este piciorul metric (→ picior metric) alcătuit din trei silabe, dintre care una, şi anume ultima, este accentuată, iar primele două neaccentuate. El apare foarte rar în poezia românească. Schematic, anapestul se prezintă în felul următor:

_ _ / _ _ / _ _ /

Iată un exemplu de versuri scrise în anapest:

Amintirile mele filtrau, aparent
liniştite; pluteau ca o umbră ciudată
irizând un talaz mântuit de torent [...]

(Ştefan Augustin Doinaş, *apud* DŞL)

ANASTROFĂ

Anastrofa este o inversiune poetică prin intermediul căreia se schimbă ordinea firească a două elemente care aparţin aceluiaşi

grup sintactic. Astfel, atributul ajunge să preceadă substantivul determinat:

Vitejilor ostaşi, *patria recunoscătoare.*

– verbul precedă auxiliarul (la timpurile compuse):

Căuta-vom *Graalul şi ne vom mântui.*

– pronumele reflexiv este antepus verbului la imperativ etc.:

Împărate, ***te uită*** *la supuşii tăi şi îndură-te.*

Anastrofa are rolul de a reliefa elementul care a suferit deplasarea de pe poziţia lui sintactică normală, conferind o nuanţă afectivă, uneori emfatică fragmentului în care apare:

Ale turnurilor umbre *peste unde stau culcate;*
Către ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,
Ş-ale valurilor mândre generaţii *spumegate*
Zidul vechi al mănăstirii în cadenţă îl izbesc.

(Grigore Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia,* din vol. *Poezii. Proză*)

ANTICLIMAX

Anticlimaxul este o gradaţie descendentă, adică o enumerare de termeni ordonaţi astfel încât fiecare să diminueze ideea exprimată de cel dinaintea sa. Pentru exemplificare, citãm următoarele versuri:

Mă uit la vulturul din zare
Cum zboară puternic şi lin.
Acum e ***cât corbul de mare,***
Cât pumnul abia, cât albina
Şi-n urmă-l înghite lumina.

(George Coşbuc, *apud* Dragomirescu)

În fragmentul citat, se remarcă succesiunea termenilor *corbul, pumnul, albina*, prin care se realizează o reducere progresivă a dimensiunilor obiectului vizualizat *(vulturul)*, reducere care

culmineazã cu imaginea finală, în care practic obiectul dispare din raza vizuală: *Şi-n urmă-l înghite lumina.*

Tot despre un anticlimax este vorba şi în versurile următoare, dimensiunea temporală fiind cea supusă reducerii progresive:

Încă ***un an, o zi, un ceas***
şi drumuri toate s-au retras
de sub picioare, de sub pas.

(Lucian Blaga, *apud* DŞL)

În comparaţie cu climaxul (gradaţia ascendentă), anticlimaxul este o figură stilistică destul de rară.

ANTIFRAZĂ

Antifraza este o figură prin intermediul căreia, în mod intenţionat, o secvenţă lingvistică (fie aceasta un cuvânt, o sintagmă, o propoziţie / frază sau o înlănţuire de astfel de unităţi) este utilizată, într-un anumit context, în sens opus sensului său real, obişnuit.

Se poate spune că antifraza este o formă de ironie. Ceea ce o diferenţiază însă de ironie este faptul că, dacă ironia laudă spre a critica, admiră spre a denigra, antifraza include şi procedeul invers, simulând critica sau denigrarea pentru a elogia, de fapt:

Eşti un urât şi un rău şi nu pot să te sufăr!

În plus, spre deosebire de ironie, antifraza este dependentă într-o măsură mai mare de contextul situaţional (→ contextul situaţional), altfel spus, de situaţia de comunicare. Dacă, printr-o ironie ratată – adică incorect înţeleasă ori prost construită (formulată în situaţii nepotrivite sau adresată cuiva nepotrivit) –, se pierde savoarea mesajului, printr-o antifrază ratată, printr-o interpretare *ad litteram* a unui enunţ ce se voia antifrază se ajunge la o înţelegere a mesajului opusă celei pe care şi-a dorit-o emiţătorul. De exemplu:

În faţa mea a oprit o Dacie [...]. *Pe uşa de la portbagaj, peste sigla firmei din Piteşti, proprietarul montase o alta, solidă şi metalică: Renault.* [...] *La ea se asortează capacele de la roţi,*

furate probabil de la mașina originală și cumpărate din talcioc. [...] ***Geamurile negre sunt de asemenea absolut necesare pentru apărarea de atentate, ca și de blitz-urile fotografilor care, se știe, violează cu sălbăticie intimitatea proprietarilor de Dacii.***

(Lucian Mândruță, *Țara lui Altceva*, în Dilema, 2001, p. 5)

Trebuie să fie cunoscut faptul extralingvistic potrivit căruia posesorul unei simple Dacii este un om de rând și, ca urmare, automobilul său nu riscă, în nici un caz, să fie asaltat de blitz-uri pentru a înțelege că în fragmentul de mai sus antifraza se asociază ironiei *(Geamurile negre sunt de asemenea absolut necesare pentru apărarea de atentate, ca și de blitz-urile fotografilor care, se știe, violează cu sălbăticie intimitatea proprietarilor de Dacii.)*.

ANTITEZĂ

Antiteza este o figură complexă, care constă în punerea în opoziție a două elemente (ideii, situații, personaje etc.). Ea se poate limita, ca realizare, la nivelul cuvintelor (grupurilor de cuvinte) sau se poate extinde la nivelul propozițiilor, al frazelor:

Voi, pierduți în gânduri sânte, convorbeați cu idealuri;
Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri.

(Mihai Eminescu, *Epigonii*)

În versurile reproduse, antiteza dintre trecut și prezent, dintre reprezentanții generațiilor înaintașe și generațiile contemporane poetului se realizează, în primul rând, prin punerea în opoziție a pronumelor personale de persoana I și, respectiv, a II-a plural *(noi, voi)*. Opoziția este continuată și susținută de context, de propozițiile *(pierduți în gânduri sânte, convorbeați cu idealuri/ cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri)* ce conțin cuvinte aparținând unor sfere ce se resping *(sânte, idealuri / cârpim, mânjim)*.

Forma cea mai simplă de antiteză este cea care se realizează prin opoziția a două (lanțuri de) sinonime, determinanți ai elementelor care fac obiectul antitezei, așa se întâmplă în versurile:

[...] *Căci eu sunt vie, tu ești mort,*
Și ochiul tău mă-ngheață. [...]
Cum că eu sunt nemuritor
Și tu ești muritoare?

(Mihai Eminescu, *Luceafărul*)

sau în unele basme populare:

Au fost odată ca niciodată un moș și-o babă. Și baba avea o fată și moșul avea o fată. Fata babei era ***slută, leneșă și nătângă,*** *iar fata moșului era* ***frumoasă, harnică și deșteaptă...*** *Într-o zi, baba se trezi de dimineață și zise...*

Adevărata valoare stilistică a antitezei este reliefată atunci când, pe lângă mijloacele clasice (pronume de persoane diferite, antonime), ea se realizează prin intermediul unor cuvinte ce devin antonime în contextul respectiv. Astfel, *tot* și *nimica* sunt antonime, dar *cerul* și *dureri* nu. În exemplul de mai jos, acestea din urmă devin antonime doar în acest context (antonime c o n t e x t u a l e) și acest lucru sporește valoarea expresivă a antitezei:

Și de-ntrebați atuncea, vouă ce vă rămâne? [...]
Ei tot și voi nimica; ei cerul, voi dureri!

(Mihai Eminescu, *Împărat și proletar*)

De asemenea, efectul antitezei sporește atunci când ea se asociază cu alte figuri, ca în strofa următoare, în care antitezei *fecioară/bacantă* i se asociază comparații *(îmi pari, ca rugăciunea)*, epitete *(verde, de martir)*, simboluri *(mirtul)*, metafore și definiții poetice *(inima bacantei e spasmodic, lung delir)*:

Tu îmi pari ca o bacantă, ce-a luat cu-nșelăciune
De pe-o frunte de fecioară mirtul verde de martir,
O fecioar-al cărei suflet era sânt ca rugăciunea,
Pe când inima bacantei e spasmotic, lung delir.

(Mihai Eminescu, *Venere și Madonă*)

ANTONOMAZĂ

Sub numele de antonomază sunt reuniți acei tropi rezultați fie din substituirea unui nume comun ce desemnează o clasă sau o specie printr-un nume propriu, fie invers, din substituirea numelui unui individ printr-un nume ce desemnează o clasă ori o specie. Din acest motiv antonomaza a fost considerată drept un tip de sinecdocă (→ sinecdocă).

Atunci când numele propriu substituie numele unei întregi clase de indivizi vorbim despre o antonomază p a r t i c u l a r i z a n t ă. Asemenea antonomaze sunt cele care permit ca despre un individ zgârcit să se spună că este *un Harpagon* sau *un Hagi Tudose*, iar despre o persoană foarte geloasă, de pildă, că este *un Othello*. Tot o antonomază particularizantă se află și la originea unor cuvinte ca *marivaudaj, oblomovism, bovarism*.

Și procesul invers este posibil. Astfel, despre un bărbat puternic se poate spune că este *o forță*, despre o faptă riscantă că este *o nebunie* etc., iar aceste sunt antonomaze g e n e r a l i z a t o a r e.

Dat fiind mecanismul lor fie abstractizant, fie generalizator, precum și faptul că, adesea, presupun trimiteri culturale, antonomazele sunt tropi cu c a r a c t e r l i v r e s c, clasicizant.

APOCOPĂ

Apocopa este un accident fonetic care constă în căderea unuia sau a mai multor sunete de la sfârșitul unui cuvânt.

Prin apocopă au luat naștere forme ca: *cinema[tograf], radio[difuziune],* dar și forme precum: ***sor[ă]-mea, tre[buie] să...,*** ***un[de] te duci*** etc.

Apocopa este rezultatul dorinței de exprimare rapidă și se manifestă cu precădere în vorbirea populară și familiară. Ea este evitată în exprimarea îngrijită, în limbajul cultivat.

APOFTEGMĂ

Apoftegma face parte din categoria enunțurilor reflexive, fiind sinonimă cu maxima (→ enunț reflexiv, maximă).

APOLOGIE

Apologia este un procedeu compozițional prin care unui personaj ilustru i se ia apărarea sau i se aduc laude. Desigur, pentru realizarea apologiei este necesar concursul altor figuri de stil (epitete, metafore, comparații, personificări, repetiții etc.). Un exemplu elocvent îl întâlnim în fragmentul de mai jos, în care apologia are drept țintă armata română:

În genunchi cădeau pedestrii, colo caii se răstoarnă,
Cad săgețile în valuri, care șuieră, se toarnă,
Și lovind în față-n spate, ca și crivățul și gerul,
Pe pământ lor li se pare că se năruie tot cerul...
Mircea însuși mână-n luptă vijelia-ngrozitoare,
Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare;
Durduind soseau călării ca un zid înalt de suliți,
Printre cetele păgâne trec rupându-și large uliți;
Risipite se-mprăștie a dușmanilor șiraguri,
Și, gonind biruitoare, tot veneau a țării steaguri,
Ca potop ce prăpădește, ca o mare turburată,
Peste-un ceas păgânătatea e ca pleava vânturată.
Acea grindin-oțelită înspre Dunăre o mână,
Iar în urma lor se-ntinde falnic armia română.

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

APOSTROFĂ

Se numește apostrofă acel procedeu prin care locutorul (vorbitorul, scriitorul sau chiar un personaj) își întrerupe firul discursiv pentru a se adresa unui interlocutor (prezent sau nu, imaginar sau real). Din acest motiv, apostrofa poate fi deseori asociată, în textul în care apare, cu invocația, cu exclamația saù cu interogația retorică. Să urmărim câteva exemple:

Voi sunteți urmașii Romei? Niște răi și niște fameni!
I-e rușine omenirii să vă zică vouă oameni! [...]
La Paris în lupanare de cinisme și de lene,

Cu femeile-i pierdute şi-n orgiile-i obscene,
Acolo v-aţi pus averea, tinereţile la stos...
Ce a scos din voi Apusul, când nimic nu e de scos?
(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

Nu mă tem de întreruperi, venerabile ***domnule preşedinte****... puteţi,* ***domnilor,*** *să întrerupeţi, pentru că eu am tăria opiniunilor mele.*

(I. L. Caragiale, *apud* DŞL)

Aşa cum se poate lesne observa, indiferent de forma sub care se realizează, apostrofa este puternic impregnată afectiv.

ARGOU

Argoul este un limbaj aparte, creat prin convenţie de către utilizatorii săi în scopul de a nu fi înţeleşi de ceilalţi membrii ai societăţii. Ca urmare, argoul este revendicat de grupuri sociale delimitate, mai mult sau mai puţin restrânse. El este apanajul categoriilor sociale periferice (vagabonzi, răufăcători), dar se poate vorbi şi de un argou care circulă în mediile şcolare şi de studenţi.

În legătură cu argoul privit în ansamblu, ca limbaj, se pot face anumite observaţii importante.

Prima se referă la faptul că, asemenea oricărui compartiment al limbii, argoul este supus, pe de o parte, fenomenului de învechire, iar, pe de altă parte, suferă inovaţii. De altminteri, argoul este limbajul care se perimează şi care inovează cel mai rapid. De aceea ar fi poate de dorit ca dicţionarele care înregistrează argotisme să indice, la cuvintele respective, alături de marca *argotic,* şi menţiunile *învechit* sau *ieşit din uz.* Este cazul unor cuvinte precum *curcan* pentru *poliţai,* păstrat doar în literatură, sau *biştari* pentru *bani,* care nu mai circulă azi în argou. În schimb, extrem de permeabil, argoul admite azi *parai* pentru *dolari* şi *moca* pentru *gratis,* cuvinte care, de altminteri, la data publicării cărţii ar putea foarte bine să fie perimate.

A doua observaţie se referă la faptul că nivelul în care se individualizează argoul, ca limbaj, este cel lexical. Altfel spus, ceea ce face din argou un limbaj aparte este vocabularul său, la celelalte nivele nedistanţându-se esenţial de limba comună.

Deşi nerecomandabil în exprimarea cultivată, argoul reprezintă totuşi o excelentă modalitate lingvistică de caracterizare a personajelor şi de surprindere a unei culori locale, aşa cum se observă şi în fragmentul următor:

– De ***zulit,*** *ai mai* ***zulit*** *la viaţa ta? se amestecă şi Oacă, suflându-şi nasul.*

– Da.

– O fi ***găinar,*** *d-ăia de* ***ciordeşte*** *şi le mănâncă* ***fofează...*** *– aruncă în batjocură Sandu* [...].

– Nu-i băga în seamă, ***bijboc,*** *fac pe şmecherii, au uitat când au venit în* ***gaşcă...*** *cu* ***şuriul*** *ştii să dai? mai întreabă Stăpânul cu glas răguşit şi o clipă cercelul de argint, legat cu aţă roşie de ureche, sclipi la lumina focului.*

– Doi am tăiat cu el, Mandravela! spuse cu glas subţire. Am lucrat cu Mafoame, ăl de ***dădea găuri*** *în Calea Rahovei.*

Piele apucă uşor cuţitul, îl întoarse şi pe-o parte, şi pe alta, îi trecu lama de oţel pe limbă şi clipi din ochi, strâmbându-se.

– ***Mişto cosor, să n-am spor!*** *De unde l-****ai pescuit?***

– Oi fi neam de ***caramangiu*** *şi-ai moştenit* ***sculă bună*** [...]

– Nici o grijă, Stăpâne, adăugă Gheorghe – e de-al nostru, uită-te la ***cazmaua*** *lui, mână de* ***şut,*** *nici vorbă.*

– ***Îl iau în garanţie,*** *să-l învăţ, că-i tânăr şi al dracului, pisică, nu altceva. Este, bă, guguştiucule?*

(Eugen Barbu, *Groapa*)

În sfârşit, argoul apelează, pentru inovare, la cele mai diverse mijloace: schimbări de sensuri, împrumuturi de cuvinte arhaice, regionale sau de termeni de specialitate, derivări *sui generis,* împrumuturi din alte limbi şi figuri de stil (mai ales metafore).

Elementele de argou au o importantă valoare stilistică atunci când sunt utilizate în literatură, prin contrastul care se stabileşte între ele şi context.

ARGUMENTAȚIE

Atunci când vorbim despre argumentație ne referim la o strategie verbală, discursivă prin care se urmărește justificarea sau respingerea generală (de către un interlocutor, un public, învestit cu rolul de instanță) a unei opinii, a unei idei, a unei situații etc., cu ajutorul unor procedee logice (implicite).

În fragmentul de mai jos, emițătorul enunță un adevăr general, pe care vrea să-l impună, contrazicând în acest fel o opinie deja instituită:

Nu e adevărat că politicienii din țările bogate se compromit numai pe sume mari, ceea ce le-ar acorda o anume grandoare. *Roland Dumas, fost ministru de externe în Franța, președintele Curții Constituționale, este trimis în judecată cu acuzația că ar fi dat un aviz pozitiv vânzării de fregate cu uz militar către Taiwan, în schimbul unor cadouri, printre care și o foarte scumpă pereche de pantofi. Tot acolo, un fost prim-ministru, Alain Juppé, a fost acuzat că a profitat, el și fiul său, de locuințele cu chirie mică din rezerva socială a primăriei Parisului. În Marea Britanie, deputați ai Maiestății Sale primeau câte o mie de lire sterline pentru o interpelare în Parlament în folosul unor interese economice private.*

(M. B., *Lăcomie și ipocrizie*, în Dilema, 2000, p. 20)

După cum se observă, prima frază este cea care neagă o opinie presupusă a fi generală. Ceea ce urmează reprezintă o enumerare de cazuri care vine în sprijinul ideii enunțate, pe care o argumentează (se subînțelege, deși nu este formulat explicit: ***ca dovadă,*** *Roland Dumas, Alain Juppé* etc., de unde rezultă că prima frază este adevărată). Faptul că între opinia emițătorului și cea generală există un dezacord – ceea ce justifică necesitatea argumentării – este certificat de negarea impersonală *nu este adevărat.*

Practic, argumentația este o strategie sau un ansamblu de strategii discursive prin care emițătorul încearcă să-și convingă auditoriul sau partenerii de discuție de adevărul și de valabilitatea celor spuse de el.

ARHAISM

Arhaismele sunt forme fonetice, morfologice, lexicale sau construcții sintactice care au circulat în limbă într-o anumită perioadă depășită din evoluția acesteia (dar care mai pot fi folosite în texte din perioade ulterioare, mai ales în literatură). Prin urmare, atunci când vorbim despre arhaisme, trebuie să fim atenți la contextul în care apar, mai precis – la data în care textul care le conține a fost scris. Dacă acel cuvânt identificat ca arhaism era în uz la data scrierii textului, atunci el nu are relevanță stilistică. Să analizăm, de pildă, următorul text:

Alt fel: Ia 8 oao și le bate bine, apoi ia slănina făr de sorici [sic!] *dram(uri) 16; și o taie mărunțel, apoi o amestecă cu oaole bine și, de nu va fi slănina prea sărată, pune și puțină sare, și apoi le fă plăcintă.*

Alt fel: Ia 8-10 oao și le bate dimpreună cu 3-4 linguri de lapte și cu puțintea sare și cu o lingură de făină bună, supțire cernută, și le fă apoi plăcintă, întorcând-o o dată; și după ce le vei prăji, scoate pre o scândură curată și tae plăcinta fălii, ungând, au altfel, cum îți va plăcea, și le așează cu orânduială în tipsie, puind deasupra apă de trandafir și zahar.

(O lume într-o carte de bucate)

Sunt forme f o n e t i c e vechi (unele și populare sau regionale): *oao* (pentru *ouă*), *sorici* (pentru *șorici*), *tae* (în loc de *taie*), *supțire* (în loc de *subțire*), *pre* (pentru *pe*) *zahar* (pentru *zahăr*).

Forma *puind* reprezintă și ea, m o r f o l o g i c, un fapt de limbă vechi, astăzi flexiunea verbului înregistrând forma *punând*.

La fel, la nivel l e x i c a l: *dram* (= unitate de măsură pentru greutate), *de* (în loc de *dacă*) *au* (în loc de *sau*), *tipsie (= tavă)* sunt cuvinte din fondul vechi al limbii, care nu se mai folosesc astăzi.

Din punct de vedere s i n t a c t i c, construcțiile: *dramuri 16, o tae, o amestecă, le fă, le așază cu orânduială* (în care recunoaștem și o formă lexicală veche) aparțin unui stadiu al limbii de mult depășit.

Cu toate că textul abundă în forme lingvistice vechi, acestea nu pot fi înregistrate ca având efecte stilistice, întrucât, în momentul în care textul ce le conține a fost scris, ele erau actuale.

Este important să mai observăm și faptul că nu putem vorbi despre o puritate absolută a limbajului, fragmentul citat conținând și forme regionale și populare *(dimpreună, puțintea)*.

De asemenea, în epoca în care Bolintineanu a trăit și a scris, cuvintele *ferentar* și, respectiv, *june* circulau. Ca atare, ele sunt arhaisme în raport cu limba actuală, iar interpretarea lor ca un apel intenționat al autorului la fondul lexical arhaic al limbii române constituie o greșeală. Trebuie reținut faptul că, în ceea ce privește o astfel de evaluare a faptelor de limbă, contextul lingvistic și cel extralingvistic reprezintă repere necesare:

Astfel ***ferentarul*** *știe ca să moară:*
Pentru țara dragă, pentru soțioară
Cine n-ar muri?
Unul ca acela blestemat să fie!
Nimeni să nu-l plângă, nimeni să nu-l știe
Când el va pieri!...

Junele *fecioare, tineri luptători,*
Pe mormântul nostru vor culege flori!

(Dimitrie Bolintineanu, *Ferentarul*)

Cu totul altfel stau lucrurile într-un text actual, în care apare un cuvânt aparținând fondului vechi al limbii:

Până acum, epidemia demenței bovine și-a făcut mendrele în special dincolo de Canalul Mânecii.[...] *Copleșiți de panică, guvernanții afectați nu extermină numai exemplarele depistate, ci, împreună cu ele, și pe cele sănătoase* ***aflătoare*** *în aceeași arie.*

(Pavel Câmpeanu, *Vaca nebună*, în Dilema, 2001, p. 4)

Cuvântul *aflătoare* este un element pe care îl putem considera arhaism (lexical), deoarece a circulat într-o perioadă anterioară

contextului (→ context) în care este utilizat. Folosirea lui intenționată într-un context modern, simțită ca o discontinuitate de limbaj, are ca efect stilistic obținerea ironiei.

Un exemplu savuros de recurgere la limbajul arhaic, cu toată complexitatea structurii sale, îl oferă un roman sui-generis, scris în 1987 într-un ireproșabil stil cronicăresc:

Cumpănind noi cu mintea noastră zicerea înțeleptului aceluia care au și spus că urât lucru și de mare sminteală este să nu cate omul la câte întâmplări toate urmează aici, în lume, o am socotit și pe aceasta ce o vom scrie ca pe o pildă carile zisa aceea mai mult o adeverează. Să luăm aminte că lui Moișă însuși și altora bărbați vestiți și cărturari au poruncit chiar Domnul a scrie întâmplările neamului lor, spre a le ține întru veac de-nvățătură, care lucrare prea mult i-a-nțelepțit, încâtulea și pe alții s-au lățit învățătura ce-au deprins. [...]

Era acela om nalt, lat, borțos, gălăgios, fudul și mare spuitor de lucruri ne-nțelepte. Obraji avea roșii, fiindu și lat în fălci, iară nasu-i era cârnit către partea stângă. Și frunte avea naltă, că-ncepuse să-i cam cază părul și cu nește umflături în părți, de parcă sta să-i iasă coarne, cum au și avut, că i-au pus muierea, de-au și dat-o la călugărie la Mănăstirea dintr-un lemn.

(Silviu Angelescu, *Calpuzanii*)

Așadar, utilizarea arhaismelor are o dublă valoare stilistică: apariția lor imprimă o aură evocativă textelor; în plus, atunci când sunt folosite izolat, contrastează într-un mod aparte, incitant, cu contextul.

ASINDET

Asindetul este o figură sintactică bazată pe suprimarea, în propoziție, în frază sau între componente ale acestora, a unei conjuncții coordonatoare:

Veni, vidi, vici.

a unei prepoziții:

S-au primit 1000 sticle bere și 1500 cutii conserve pește. (exemplu de exprimare nerecomandabilă)

sau a unui adverb:

*Poliția a întreprins o **acțiune** fulger în zona cea mai periculoasă a orașului.*

Este evident faptul că, în primul exemplu citat, omisiunea privește conjuncția coordonatoare *et* (= și), în al doilea, prepoziția *de*, iar al treilea, adverbul *ca* (se subînțelege *o acțiune rapidă ca un fulger*).

Efectul asindetului poate fi acela de a dinamiza textul, comprimându-l, ca în literatura paremiologică (proverbe):

Capul face, capul trage.
Ai carte, ai parte.

sau în exemple din literatura cultă, precum:

O alifie
La sfinție,
O băutură
La căldură,
La frig
Țipirig [...]
Cum ți-e răul
Cârmâzul, spânzul, scăpăul
Sânge de nouă frați, coconari,
Migdale amari,
Așa îți este leacul.

(Tudor Arghezi, *Munca*)

După cum se poate remarca, în exemplele citate asindetul s-a combinat cu forme ale repetiției sau ale elipsei.

Dar asindetul mai poate ajuta la realizarea efectului cumulativ atunci când apare în cadrul enumerărilor, precum în versurile lui Tudor Arghezi citate mai sus.

ASONANȚĂ

Atunci când vorbim despre asonanță, avem în vedere două accepțiuni.

În prima accepțiune, asonanța este repetarea vocalei accentuate în două sau mai multe cuvinte care se succed. Dat fiind faptul că are efecte eufonice și că are drept mecanism repeterea unui anumit sunet, asonanța poate fi considerată o formă de aliterație, și anume realizarea vocalică a acesteia din urmă:

*Sara pe deal **buciumul sună** cu jale* [...]
*Apele **plâng** clar izvorând **în fântâne**.*

(Mihai Eminescu, *Sara pe deal*)

Așa cum se observă, în versurile eminesciene, asonanța se realizează prin repetarea vocalei ***u***, respectiv ***â***, această repetare contribuind, de fiecare dată, la crearea unei imagini auditive.

A doua accepțiune a asonanței este aceea de rimă imperfectă și se referă la situațiile în care vocalele accentuate repetate se află la final de vers, dar sunt urmate de sunete (consoane) care nu mai coincid (așa cum se întâmplă, în mod normal, în rimă), precum în exemplele următoare:

a) *Pe câmpia verde-ntinsă,*
Și de cetine coprinsă,
*Șade Toma **Alimoș,***
*Haiduc din țara de **Jos,***
Nalt la stat,
Mare la sfat,
Și viteaz cum n-a mai stat.

(*Toma Alimoș*, din vol. B 2000)

b) *Şi pentru cine vrei să **mori?***
Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pământ rătăcitor...

(Mihai Eminescu, *Luceafărul*)

La limita dintre asonanţă şi licenţă se află situaţiile în care vocalele accentuate din rimă nu coincid:

*Tu-ţi arzi ochii şi frumseţa...Dulce noaptea lor se **stinge***
*Şi nici ştii ce pierde lumea. Nu mai plânge, nu mai **plânge!***
[...]
*Noaptea stelelor, a lunei, a oglinzilor de **râu***
*Nu-i ca noaptea cea mocnită şi pustie din **sicriu.***

(Mihai Eminescu, *Călin. File din poveste*)

AŞTEPTARE FRUSTRATĂ

Se înţelege prin aşteptare frustrată un efect obţinut prin utilizarea intenţionată de către scriitori a unor procedee menite să atragă atenţia cititorilor într-un mod spectaculos, întrerupând orice posibilă inerţie în lectură, şi să le contrazică expectanţele.

Cel mai adesea, aşteptarea publicului cititor (sau auditor) poate fi frustrată prin ruperea bruscă a unui lanţ de termeni care aparţin aceleiaşi sfere semantice şi continuarea lui cu un termen din cu totul alta. Iată un exemplu grăitor în acest sens:

*Pe marginea farfuriei, de jur împrejur, erau înşirate lucruri pe care nu le mai văzusem la masă şi pe care nu vreau să le mai văd vreodată într-o asemenea ocazie. Erau acolo o grămăjoară de boabe de mazăre curăţate şi despicate în două, trei sau patru cartofi extrem de mici **(cel puţin eu cred că erau cartofi; dacă nu, erau cu siguranţă arahide fierte până se muiaseră),** nişte chimen, un **peşte foarte tânăr şi fără experienţă,** un biet puişor după înfăţişare (se pare din rasa plevuşcă ghimpoasă) şi **nişte vopsea roşie.** Aveam în faţă un prânz în toată regula, ce mai încolo-ncoace.*

(Jerôme K. Jerôme,
Gândurile trândave ale unui pierde-vară)

În textul citat, o primă interpretare – care anunţă parcă ruperea semantică ce va da naştere sentimentului de aşteptare frustrată – are în vedere secvenţa cuprinsă între paranteze *(cel puţin eu cred că erau cartofi...)*. Frustrarea aşteptării se produce însă cu adevărat în momentul în care seria enumerativă a componentelor culinare este întreruptă de determinarea *tânăr şi fără experienţă*, expresie tocită prin uz şi care trimite brusc din sfera culinară în cea socială. Efectul umoristic este inevitabil. Şi lucrurile nu se termină aici. Rămânem totuşi în plină descriere a unui meniu – în sfera culinară deci *(plevuşcă ghimpoasă)* – şi, deodată, sfera semantică este din nou agresată de un element bizar:... *nişte vopsea roşie!* (pentru sos de roşii, presupunem noi). Şi, în acest fel, aşteptările cititorului sunt contrazise.

Tot prin intermediul determinărilor se produce fenomenul aşteptării frustrate şi în versurile următoare, cu menţiunea că efectul nu mai este umoristic, ci grav ironic:

Nu mai trăieşte nimeni omeneşte,
O lună-n cer ca un celest avort,
Atacuri sunt, de bănci, de ţări, de cord
Şi trişti amanţi cu mâini de aspru cleşte.

(Adrian Păunescu, *Plajă pe continentul scufundat*)

Seria *atacuri de bănci, de ţări* este urmată, în mod neaşteptat, de determinarea *de cord*. Sintagma cunoscută, *atac de cord,* nu şi-ar fi avut locul, în mod firesc, în enumerarea respectivă şi, dacă în primul moment, prin elementul-surpriză pe care îl constituie, poate stârni un zâmbet, adâncirea lecturii confirmă faptul că este vorba de un registru grav.

Aceeaşi gravă ironie acompaniază frustrarea aşteptării şi în versurile lui Marin Sorescu:

Shakespeare a creat lumea în şapte zile.
*În prima zi a făcut **cerul, munţii şi prăpăstiile sufleteşti.***
*În ziua a doua a făcut **râurile, mările, oceanele***
Şi celelalte sentimente –

(Marin Sorescu, *Shakespeare*)

Este vorba despre cele două enumerări (*cerul, munții și prăpăstiile sufletești* și, respectiv, *râurile, mările, oceanele și celelalte sentimente*), ale căror elemente, aparținând oarecum aceleiași sfere semantice a formelor geografice, sunt urmate brusc de elemente care țin de sfera afectului.

Fără pretenția de a alcătui statistici, să observăm că majoritatea covârșitoare a bancurilor și a anecdotelor contrazic așteptările receptorilor:

Părintele O'Connor îl întreabă pe elevul Sean:
– La voi în casă se spune rugăciunea înainte de masă?
– Nu e nevoie, părinte, zice Sean. Mama gătește bine.

Dacă în fragmentele anterioare așteptarea frustrată era una de ordin lingvistic, posibilă datorită existenței unor structuri fixate în limbă, în anecdota de mai sus elementul așteptat și contrazis este de ordin extralingvistic. Este general știut faptul că rostirea rugăciunii înainte de masă are rolul de a mulțumi pentru bucate și de a le binecuvânta. Or, elevul pare să ignore această informație, intrată în enciclopedia membrilor comunității, contrazice inerția interlocutorului și, implicit, așteptarea acestuia (și a cititorului), invocând o cu totul altă funcție a rugăciunii, cea de salvare a sufletului înaintea morții, ceea ce induce ideea otrăvirii din cauza bucatelor prost gătite.

O situație asemănătoare întâlnim și în exemplul următor:

DUCESA: *Ascultă, Tenny, când servești oaspeții la dineu să ai grijă să-i servești pe partea stângă și să iei farfuria goală din dreapta.*

TENNY: *De ce? Sunteți superstițioasă?*

Ducesa și servitoarea par să nu aibă un bagaj de cunoștințe comun. În timp ce prima invocă, alături de toți membrii comunității (și, desigur, alături de receptorii anecdotei), codul bunelor maniere, servitoarea se gândește la codul primitiv al superstițiilor, ceea ce contravine așteptărilor tuturor.

Practic, ceea ce provoacă râsul cititorului este imaginea propriei inerții, a propriei așteptări sfărâmate; dar nu este o desființare tragică, deoarece locul nu rămâne gol, așteptării frustrate oferindu-i-se o altă soluție, ingenioasă, inedită. Când tensiunea frustrării se menține și continuă să neliniștească, rezultatul este, cel mai probabil, ironia. Când însă aceasta se rezolvă printr-o soluție neașteptată, dar și neangajantă, putem vorbi despre efectul umoristic (→ ironie, umor).

AUTOIRONIE

Formă de realizare a ironiei (→ ironie), autoironia este formularea implicită a unei critici la adresa propriei persoane (a autorului, emițătorului, locutorului), sub forma unei laude sau printr-o parafrază, printr-o aluzie etc.

Vom exemplifica printr-un fragment în care autorul recurge la o perifrază *(ceata celor cari, când văd cloșca păscând boboci de rață pe malul bălții, se miră = ceata naivilor)* pentru a-și autoironiza ignoranța și lipsa de abilitate în domeniul cinegetic:

Trebuie să renunț cu totul la așa falnice năzuiri și chiar dacă deasa citire a cărții tale ar aprinde în mine un asemenea dor măreț, nevoia cere să-l potolesc îndată și să mă hotărăsc a rămânea și în viitor din ***ceata celor cari, când văd cloșca păscând boboci de rață pe malul bălții, se miră.***

(Alexandru Odobescu, *Pseudokyneghetikos*)

Observăm că, în fragmentul citat, autoironia se combină cu umorul, cu care nu se confundă însă (→ umor). Accentele umoristice le regăsim în sintagmele: *falnice năzuiri, deasa citire, dor măreț* și ele rezultă din disproporția existentă între forma emfatică, superlativă de exprimare și realitatea la care se referă.

[...] *mama, în slăbiciunea ei pentru mine, ajunsese a crede că am să ies un al doilea Cucuzel, podoaba creștinătății, care scotea lacrimi din orice inimă împietrită, aduna lumea de pe lume în pustiul codrilor și veselea întreaga făptură cu viersul său.*

(Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*)

AUTOR / NARATOR

Autorul unei opere literare şi naratorul, adică cel care povesteşte, nu reprezintă întotdeauna aceeaşi realitate. Ei pot fi două instanţe, d o u ă v o c i d i f e r i t e.

Aşa cum şi în cazul stilului indirect liber distingem doi emiţători, unul al textului (care este autorul) şi altul al presupuselor gânduri şi sentimente interioare, exprimate liber, fără mărci introductive sau semne ale subordonării sintactice faţă de fragmentul anterior (şi care este un personaj), tot aşa ne putem imagina cum, într-o naraţiune, cel care povesteşte nu este întotdeauna autorul (→ stil indirect liber). Pentru acest lucru autorul renunţă la vocea proprie şi cedează prerogativul narativ unui personaj.

Să începem pornind de la un fragment extras dintr-un roman în care autorul şi naratorul se identifică:

Aş fi dorit ca tatăl meu ori mama, ba amândoi mai degrabă, căci unul avea, prin firea lucrurilor, tot atâta cădere cât şi celălalt în treaba asta, să fi băgat bine de seamă la cele ce se împlineau în vremea zămislirii mele; şi să fi cumpănit cum se cuvine toate câte atârnă de ce făptuiau ei atunci; că nu era în joc numai facerea unei fiinţe cugetătoare, ci şi, pasămite, norocita alcătuire şi potrivita căldură a trupului, geniului ei poate, şi chiar răstavul minţii sale [...] *cum zic, de-ar fi cumpănit şi cântărit îndestul toate astea şi ar fi săvârşit cele de cuviinţă, sunt pe deplin încredinţat c-aş fi apărut în cu totul alt chip lumii decât cum cetitorul e prepus a mă vedea.*

(Laurence Sterne, *Tristram Shandy*)

Se observă că, la nivelul textului, nu descoperim nici un indiciu care să ne facă să credem că vocea celui care povesteşte nu ar fi cea a autorului cărţii.

Dar autorul nu coincide întotdeauna cu personajul care povesteşte, la un moment dat. În *Decameronul,* de pildă, Boccaccio este, desigur, autorul întregii opere, dar povestitor, narator, doar la început, atunci când p u n e t o t u l î n s c e n ă şi vorbeşte despre propria carte:

De câte ori cuget la voi, prea drăgălaşe doamne [...] *tot de atâtea ori îmi dau seama că această carte, după părerea voastră, va începe în chip trist şi dureros, aşa cum este jalnica pomenire a molimei de ciumă... E adevărat, mărturisesc, că dacă aş fi putut să vă aduc acolo unde vream pe altă cale decât pe una aşa spinoasă cum e aceasta, aş fi făcut-o bucuros; dar fiindcă nu era cu putinţă fără de această pomenire să arăt de ce anume s-au întâmplat cele ce urmează a se ceti, mă văd silit de voie, de nevoie, să vi le aştern aici.*

(Giovanni Boccaccio, *Decameronul*)

Pe parcurs, locul lui ca narator este luat de personajele sale, puse, pe rând, în ipostază de povestitori. La nivelul textului, faptul este transparent, căci naratorul-personaj spune *am fost ales să încep a poveştile de astăzi:*

Orice lucru săvârşit de om se cade, preaiubite doamne, să fie început în numele preasfânt al celui ce-i dătător de viaţă. De aceea, eu, ce-am fost ales să încep poveştile de astăzi, am să pornesc la drum cu una din faptele lui minunate, pentru ca, ascultând-o [...], *să-i slăvim numele în veci.*

(Ibidem)

Aşadar, naratorul, povestitorul se detaşează singur de autor. Este şi cazul unei poveşti orientale, în care cel ce povesteşte atrage atenţia că nu el este zămislitorul istoriei (ci că *a auzit*):

Am auzit, o, rege norocos, dăruit cu alese purtări, că în zilele de altă dată – e foarte mult de-atunci – trăia un rege al Persiei numit Khsoru Şah, căruia firea îi hărăzise putere, tinereţe şi frumuseţe, iar în inimă îi pusese asemenea cumpăt încât, sub domnia lui, tigrul şi căpriorul mergeau umăr la umăr şi se adăpau la acelaşi pârâu.

(Farizada cu zâmbetul de trandafir,
din vol. *Poveşti nemuritoare)*

Şi în cele ce urmează, poetul – altfel spus, menestrelul – este un personaj-narator care nu se confundă cu scriitorul. Ca dovadă, chiar despre el, despre acest personaj se vorbeşte, la început, la persoana a III-a:

Aici...aici! strigă poetul, făcând un semn cu mâna spre călăreţi. Opriţi-vă!

Caii negri ca smoala, strânşi în zăbale, se opriră, lovind pământul cu copitele şi nechezând. [...] *În frunte se găseau, de altminteri, tânărul fiu al ducelui şi cu poetul de la curte, un bărbat încă nu prea vârstnic* [...]. *Câteva doamne îi urmau.* [...]

Poetul s-aşează pe-o piatră. Un slujitor i-aduse harpa. [...]

– Cântaţi, preanobilé poet, stărui fiul ducelui.

– Sunt multe secole de-atunci. Rege al britonilor era tânărul Uther Pendragon. Şi, deşi tânăr, Pendragon luptase cu neînfricare contra celor care-ncercau să-i năpădească ţărmurile...

(Alexandru Mitru, *Arthur şi cavalerii Mesei Rotunde*, din vol. *Din marile legende ale lumii*)

Această recunoaştere a vocii autorului şi, respectiv, a naratorului este fundamentală pentru distingerea stilurilor direct, indirect şi indirect liber (→ stil direct, ~ indirect, ~ indirect liber).

C

CACOFONIE

Cacofonia este rezultatul sonor dezagreabil al combinării/alăturării sunetelor sau silabelor într-un enunţ (mai ales a grupurilor *ca, că, cu, ce* plasate la sfârşitul şi, respectiv, începutul cuvântului următor). Este cazul unor exprimări precum:

Vorbim despre o tehnică care a adus mari beneficii.
Cică cată o slujbă mai bună.

Cacofonia se opune eufoniei (→ eufonie) şi este respinsă de limba literară ca exprimare neîngrijită.

Excepţie fac situaţiile inevitabile, precum: *Ion Luca Caragiale, Biserica Catolică, Banca Comercială Română.*

În vorbirea îngrijită, chiar repetarea aceloraşi sunete sau a unor silabe identice la mică distanţă nu este recomandată: ***masa sa,*** *festivitatea* ***de decernare*** *a premiilor,* ***în înţelegere*** *cu* etc.

CALAMBUR

Atunci când vorbim despre calambur ne referim la o figură de stil ce face parte din familia jocurilor de cuvinte – ca şi paronomaza (care este practic o speculare a efectelor paronimiei) – şi care are drept scop obţinerea unor efecte umoristice.

Calamburul se realizează în două moduri, ambele speculând a m b i g u i t a t e a ce se creează la un moment dat într-un context în legătură cu un termen.

Pe de o parte, el poate rezulta din a l ă t u r a r e a a două cuvinte (sau sintagme, construcţii) asemănătoare sau identice fonetic (omofone), dar diferite ca înţeles. Aşa se întâmplă în următorul exemplu, în care se speculează omonimia la plural *coarne = fructe / coarne = excrescenţe osoase frontale:*

[...] *niște amazoane în catrințe au început a ne împroșca cu* ***coarne,*** *râzând și strigându-ne: Nu șuguiți, domnilor cu* ***coarnele,*** *că vi se pot prinde de frunte.*

(Vasile Alecsandri, *apud* DȘL)

În exemplul citat, este speculată ambiguitatea rezultată din prezența cuvântului *coarne*, o dată cu sensul *fructe*, iar a doua oară la figurat, ca semn al infidelității partenerului.

Pe de altă parte, calamburul poate fi creat din substituirea sensurilor acestor omonime (sau cuvinte polisemantice), precum în fragmentul de mai jos, în care cuvântul *dreaptă*, cu sensul *care se opune stângii*, a fost înlocuit cu omonimul său *dreaptă*, cu sensul *fără neregularități*, care, desigur, făcând pereche cu antonimul său, *strâmbă*, creează efecte umoristice și de frustrare a așteptării (→ așteptare frustrată):

Tandaler: Lui Lăpăduș capul sparsă
Apoi lui Măgurel falca ***dreaptă***
O făcu ***strâmbă.***

(Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada*)

Și cum figurile de stil și tropii nu apar izolat în contexte, ci adesea înlănțuiți sau suprapuși, vom apela în continuare la un alt exemplu, celebru, în care calamburul este asociat chiasmului (→ chiasm, suprapunerea figurilor):

Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă
Au venit și-n țara noastră de-au cerut ***pământ și apă;***
Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimânt,
Cum veniră, ***se făcură toți o apă ș-un pământ.***

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

În versurile citate, identificăm două secvențe *(au cerut pământ și apă; se făcură toți o apă ș-un pământ)* care corespund deopotrivă regulii chiasmului celui mai complex (patru termeni dispuși în cruce), precum și exigențelor calamburului (alăturare de termeni omofoni – *pământ, apă;* expresia *a se face o apă și un pământ* este

din punct de vedere semantic altceva decât sensurile metonimice, individuale ale lui *pământ*, respectiv *apă;* efectul obținut este ironic, deci mai incisiv decât cel umoristic).

CATACREZĂ

Catacreză este orice metaforă, metonimie sau sinecdocă ce nu mai este percepută ca atare, ca un trop deci, din cauza tocirii prin uz a sensului său, inițial figurat.

Atunci când se bazează pe o analogie, catacreza este, de fapt, o metaforă lexicalizată, altfel spus, împietrită, precum: *gura-leului, rochița-rândunicii, creasta-cocoșului, pragul bătrâneții, buza paharului, piciorul mesei.* Acest tip de metafore se mai numesc și metafore lingvistice (→ metaforă).

Catacreză prin metonimie este, de exemplu, *limbă* pentru *idiom*, iar prin sinecdocă sunt: *pânză* pentru *corabie, cap* sau *gură* pentru *persoană, aur* pentru *bani* etc.

Prin pierderea sensului figurat originar, unele catacreze ajung să denumească la modul propriu respectivele obiecte, rămânând, de altfel, unicii termeni pentru acestea.

CEZURĂ

Cezura este un termen folosit în analiza prozodică. Prin cezură se înțelege pauza de rostire care împarte versurile de dimensiuni mai mari de opt silabe în două (mai rar, în trei).

Cezura poate fi simetrică (sau mediană) și asimetrică. Fiecare dintre porțiunile delimitate prin cezură este o unitate metrică.

Sunt celebre exemplele de cezură simetrică din poezia clasică, mai ales acelea care împărțeau în jumătate versul alexandrin (→ alexandrin). Iată, de pildă, în literatura română, o poezie foarte cunoscută, în vers dodecasilab (alexandrin), cu cezură simetrică (marcată de noi, grafic, prin semnul „ // "):

Orologiul sună // noaptea jumătate.
La castel în poartă, // oare cine bate?

– Eu sunt, bună mamă, // fiul tău iubit,
Eu, şi de la oaste // mă întorc rănit...
(Dimitrie Bolintineanu, *Muma lui Ştefan cel Mare*)

C e z u r a a s i m e t r i c ă se întâlneşte mai ales în poeziile moderne care păstrează rima, ritmul şi egalitatea numerică a silabelor versurilor în mod aleator. În aceste situaţii, ea depinde într-o mare măsură de pauza pe care o face receptorul (cel care citeşte sau recită poezia respectivă). Exemplul următor este ilustrativ:

Eşti goală ca visul, ca zarea,
Goală ca plaja pe care-o învăluie marea,
Goală ca luna rătăcind în pustie,
Goală ca lebăda mea argintie.

Taci şi ascultă,
Vine spre noi aceeaşi sevă multă,
Care pătrunde-n câmpuri şi-n muguri,
Vezi, sălciile ard ca nişte ruguri [...]
(A. E. Baconsky, *Nud alb*)

CHIASM

Chiasmul este figura de stil care constă într-un proces de încrucişare sintactică (şi lexicală). El este, deci, o figură sintactică în care se inversează termenii unei simetrii, cu scopul obţinerii unui efect expresiv sporit. Aceşti termeni pot fi diferiţi din punct de vedere lexical, dar cu aceleaşi funcţii sintactice, însă inversate. Astfel, în chiasm se disting patru elemente: A, A', B, B', dispuse însă astfel:

A B
B' A'

Cele mai frecvente forme de chiasm sunt cele în care unul dintre termeni se repetă. Aşa se întâmplă în exemplele următoare cu termenii *mereu* şi, respectiv, *oamenii:*

[...] *îmbrăţişare* ***mereu*** *dureroasă, minunată* ***mereu***[...]
(Nichita Stănescu, *Cântec,* din vol. NSP)

Dar piară ***oamenii*** *cu toţi,*
S-ar naşte iarăşi ***oameni*** [...]
(*Mihai Eminescu, Luceafărul*)

În schimb, în forma cea mai complexă de chiasm se repetă şi primul, şi al doilea element, însă cu funcţii sintactice diferite, precum în:

Nici ***muncă*** *fără* ***pâine,*** *nici* ***pâine*** *fără* ***muncă.***

Să faci din ***viaţa*** *mea un* ***vis,***
Din ***visul*** *meu o* ***viaţă.***
(Mihai Eminescu, *S-a dus amorul*)

Cu zâmbetul tău dulce tu mângâi ochii mei,
Femeie *între* ***stele*** *şi* ***stea*** *între* ***femei.***
(Mihai Eminescu, *Din valurile vremii*)

Rareori chiasmul se realizează fără schimbarea funcţiilor sintactice, dar cu inversarea topicii:

ŞTEFAN: *Oh! săracii!... Săracii mei ş-ai voştri... Săraci şi voi şi eu... Ce bogată e Moldova!* ***I-auz şi-i văz, îi văz şi-i auz...***
(Barbu Ştefănescu Delavrancea, *Apus de soare*)

Chiasmul nu este o figură solitară. Prin însăşi structura sa, el implică prezenţa repetiţiei şi a simetriei. Indiferent de ipostazele sale, chiasmul aduce cu sine o notă emfatică şi impune textului în care apare o anumită ritmicitate.

CLIMAX

Climaxul este una dintre cele două forme ale gradaţiei (→ gradaţie), şi anume o gradaţie a s c e n d e n t ă. Deşi este o figură sintactică – întrucât are structura unei enumeraţii –, efectul său se bazează exclusiv pe sensul cuvintelor care intră în componenţa

acestei enumerații. Aceste cuvinte trebuie să fie ordonate astfel încât să se obțină o intensificare progresivă a ideii.

Trebuie să observăm că la această intensificare contribuie în primul rând sensul cuvintelor prezente în enumerație, dar și enumerația în sine, care este o figură a insistenței. Iată deci că nici climaxul nu este o figură pură (→ suprapunerea figurilor), el având o structură sintactică destul de bine determinată, dar sprijinindu-și, totuși, efectul pe o gradație de ordin semantic.

Dar printre șerpi, pantere, șacali, mistreți, cățele,
Maimuțe, vulturi, scorpii și monștri ce se zbat,
Se târâie, rag, urlă, sporind neîncetat
În noi menajeria năravurilor rele,

E unul și mai mârșav, mai slut, mai rău din fire;
Deși nici nu se zbate și nici nu-i zgomotos,
El ar distruge lumea întreagă bucuros
Și-ntr-un căscat s-ar prinde să-nghită-o omenire;

Urâtul e! – Cu lacrimi în silă revărsate,
Visează eșafoduri fumând nepăsător.
Pe monstru-acesta gingaș tu-l știi, o! cititor,
O! cititor fățarnic – tu, semenul meu, frate!

(Charles Baudelaire, *Cititorului,* din vol. APS)

CLIȘEU

Clișeul este rezultatul utilizării exagerate, abuzive, într-o anumită perioadă din evoluția limbii, a unei sintagme (sau construcții), până când aceasta începe să fie percepută ca o formă fixă, supărătoare.

El are o valoare stilistică negativă – dacă putem spune astfel –, întrucât reprezintă o modalitate de exprimare stereotipă, refuzată de limba literară. Pentru exemplificare, vom semnala construcții precum: *marea doamnă a scenei românești, luminița de la capătul tunelului, în sfârșit, dar nu în ultimul rând,*

departe de mine gândul, are școala vieții, întâlnite adesea în materiale scrise și în discursuri, ele conferind contextelor în care apar o alură șablonardă.

Iată o situație interesantă prin raritatea ei, în care clișeul (utilizat intenționat) este semnalat metatextual de chiar autorul textului:

Nu mică mi-a fost mirarea (ah, ce clișeu!) *când, în articolul dumneavoastră „Zaruri și gioale", am găsit o referire la un caz care-mi este foarte familiar.*

(Ioana Avădanei, *Despre articolul Adinei Popescu „Zaruri și gioale",* în Dilema, 2000, p. 20)

Acesta este însă un caz fericit de recurgere la clișeu, în scopul stimulării atenției cititorului. În general însă, utilizarea clișeelor în discurs sufocă practic potențialul creativ și figurat al limbii și sugerează sărăcia vocabularului și a imaginației celui care le utilizează. De aceea, clișeul poate reprezenta o modalitate lingvistică extrem de eficientă în caracterizarea personajelor. Astfel, în teatrul lui I. L. Caragiale, personajul Pristanda repetă fără logică, în orice situație, clișeul *curat,* până ajunge să profereze celebrul și spumos-ridicolul *curat murdar, coane Fănică!*

Prezența clișeelor a fost considerată drept o caracteristică a limbii de lemn (→ limbă de lemn), întrucât frecvența lor în acest registru este considerabilă: *pârghiile sistemului, vom face totul, nu vom precupeți nici un efort, în lumina directivelor* ș.a.m.d.

COD

Codul este un sistem de semne stabilite în mod convențional între un emițător și un receptor (destinatar), care funcționează, de asemenea, în baza unor reguli stabilite în prealabil. Rolul codului este acela de a transpune informațiile dintr-un sistem în altul. Putem vorbi despre coduri corespunzând majorității domeniilor de activitate.

Adesea, limba însăși este privită ca un cod și aceasta deoarece ea reprezintă un sistem de semne, este guvernată de anumite reguli,

ea transpunând informaţiile, aducându-le în planul organizat al cunoaşterii. De asemenea, scrierea poate fi considerată un cod. La rândul lor, privite ca microsisteme care servesc la transpunerea unor tipuri de informaţie diverse, diferitele limbaje pot fi definite drept coduri.

Codul este o componentă esenţială a actului de comunicare, căruia îi corespunde funcţia metalingvistică, o funcţie prin mijlocirea căreia limbajul se orientează asupra lui însuşi, se autocontrolează şi se autodescrie. Ceea ce se transmite prin intermediul codului se numeşte m e s a j (→ mesaj).

COLAJ

Colajul este o formă complexă de manifestare a intertextualităţii care rezidă într-o succesiune de texte sau registre stilistice (stiluri, limbaje) transferate într-un text-gazdă. Să urmărim câteva exemple:

– Padişah a şapte neamuri, sunt un hoge, Nastratin,
Ce şi eu pe lumea asta viețuiesc prea umilit
Şi de-ngădui, eu ţi-oi spune la ciubuc şi la cahvea
Câte o istorioară. Numai nu te mânia!
Că vorba ăluia, Mânia
Strică omenia
şi
S-a supărat ca văcarul pe sat, dar tu
Stai strâmb şi judecă drept
Şi nu face ca ţiganul care
Când s-a văzut împărat
Întâi pe tată-su l-a spânzurat [...]
Că să ştie [...]
Mai aproape dinţii
Decât părinţii
şi [...]
Deci, preaiubiţilor,
Fac şi eu ca ăla:

Lasă-mă sub pat, lasă-mă în pat
şi vă cer să-mi cruţaţi viaţa ca să nu vă căineze lumea că
Din beţie te mai trezeşti, dar din prostie niciodată.
(Mircea Cărtărescu, *Levantul,* L)

După cum se observă, fragmentul citat oferă, într-un spaţiu relativ restrâns, un colaj impresionant de citate, alcătuit din proverbe şi zicători. În plus, el face să alterneze, pe de-o parte, registrul în care era scris discursul lui Nastratin cu registrul popular, iar, pe de altă parte, stilul direct cu stilul indirect.

Tot cu o mostră de colaj, procedeu postmodern, avem a face şi în exemplul următor, în care în spaţiul unei poezii se reproduce exact, „se lipeşte" practic o inscripţie comercială:

[...] *apă apă gesturi frânturi de vorbe priviri furişări*
lucruri
recipientul cu LEMON JUICE ZITRONENSAFT
BRIX & POTESSIUM SORBATE 1,2%
Totul în notaţii simple, în jurul lumii simple [...]
(Ioan Moldovan, *Anotimpul în real...*, APG '80)

Un exemplu de colaj prin excelenţă, adică de secvenţe decupate din texte diferite şi lipite cap la cap întru crearea unui enunţ nou, îl întâlnim în cadrul unei rubrici a unei reviste de cultură, în care titlurile articolelor nu sunt altceva decât colaje ale unor secvenţe identificabile în textul propriu-zis:

IARTĂ-MĂ, AM ALTE PROBLEME: 608 PENSII PENTRU ZECE AFROASIATICI DE LA ETAJUL 6 TIMP DE 34 DE ANI

O modestă propunere pentru telenovela naţională: la emisiunea ***„Iartă-mă!"****, de pe România 1, să fie invitaţi informatorii. Vine cine vrea, rămâne cine poate. Inclusiv în faţa televizorului.*

[...] *Mă prefac a nu vedea nici cât de bine le pică aceste dezvăluiri celor care vor să desfiinţeze CNSAS-ul. Dar nu mă pot preface a nu simpatiza cu cea mai rezonabilă poziţie în această*

*chestiune, a Matildei Vasile, o bucureşteancă de 22 de ani: „N-am nici o părere şi nici nu-mi pasă de acest caz. **Am alte probleme.**"*

Citim într-o tabletă din Adevărul *că pensia fostului şef al CEC-ului se ridica la 177.000.000 lei lunar; în comparaţie, **608 pensii CAP** – primite de locuitorii a două comune din Bărăgan – abia ajungeau, însumate, la 175 de milioane.*

*Şaisprezece români care încercau să treacă ilegal graniţa au fost prinşi în regiunea Petri. Aproape simultan, poliţia de frontieră din Iaşi a prins **zece afroasiatici** care doreau să intre ilegal în România. În ritmul ăsta, în 100 de ani PRM va deveni partid islamist.*

[...] *În faţa listei de întreţinere la bloc, o persoană între două vârste comentează rubricile; după părerea sa, ar trebui examinat cu mai multă grijă cazul fiecărui locatar rămas în urmă cu plata. Ea se află în situaţia de „restanţieră" numai de o lună. „Datornic" este vecinul său de palier, care n-a achitat întreţinerea de mai multă vreme.* [...] *Alta e problema cu scandalagiul blocului **de la etajul 6*** [...] *– I se poate spune „rău platnic" în toată puterea cuvântului. Faptul că sumele afişate în dreptul fiecăruia vorbesc de la sine nu pare s-o convingă.*

Un anunţ la Libertatea *de vineri, 23 martie a. c., spune aşa: „Am **34 de ani** (78.100/min.)* [...]*". O socoteală destul de simplă ne arată că, la cei 34 de ani ai săi, doamna care a dat anunţul are o zestre de şaptesprezece milioane opt sute şaptezeci de mii patru sute de minute. La 78.100 de lei minutul, asta înseamnă un câştig de o mie trei sute nouăzeci şi patru de miliarde opt sute şaptezeci şi opt de milioane două sute patruzeci de mii de lei. Şi n-am pus la socoteală anii bisecţi* [...].

(*Cu ochii-n 3,14*, în Dilema, 2001, p. 19)

În concluzie, putem afirma că procedeul numit colaj, care este o formă specială de intertextualitate, este utilizat fie pentru că reprezintă o modalitate de expresie mai puţin tocită prin uz (prin

comparaţie, de pildă, cu figuri ca personificarea, ironia, antifraza, ca să nu mai vorbim de metaforă, simbol etc.), fie ca sursă generatoare a comicului de limbaj.

Spre deosebire de alte forme de manifestare a intertextualităţii, colajul nu presupune existenţa unei enciclopedii, a unui fond informativ comun emiţătorului (autorului) şi receptorului (cititorului), prin intermediul său relaţia dintre două sau mai multe texte fiind evidentă, căci el nu este, practic, altceva decât o înlănţuire de citate.

COMIC

Ca şi absurdul, comicul este o categorie estetică. El interesează lingvistica, poetica şi stilistica în măsura în care se realizează cu mijloace verbale. Altminteri, comicul de situaţie face obiectul analizei literare.

Din punct de vedere lingvistic, modalităţile de realizare a comicului par inepuizabile.

Astfel, comicul poate fi rezultatul combinării, mai bine zis a amestecului ingenios al stilurilor. Într-un fragment publicistic întâlnim o asemenea situaţie:

La Brel, „hai ne-ntâlnim sâmbătă seara!" devine, dragă domnule, o tragedie. Căci sâmbătă seara, când zicem că mergem la cinema, Madeleine nu vine la întâlnire. Şi dacă nu vine, ce-i ? Cum ce-i ? Păi „Madeleine c'est mon Amérique a moi, c'est mon Noel..." . Fii, dom'le, serios ! Păi tocmai asta sunt. Tramvai după tramvai Madeleine nu apare şi omul – care poate fi distrus, dar nu învins, vorba ceea – proiectează vise tot mai mărunte şi tot mai exagerate; dacă am pierdut cinema-ul, mergem să mâncăm cartofi prăjiţi la Eugene şi dacă nu găsim „des frites chez Eugene", luăm tranvaiul înapoi... Tânărul tremură, ţipă şi urlă într-un singur cântec, de parcă i s-ar juca viaţa.

(Radu Cosaşu, *Un exagerat*, în Dilema, 2001, p. 16)

În fragmentul citat, relatarea indirectă *(La Brel [...] devine [...] o tragedie)* este întreruptă de vorbirea citată *(„hai ne-ntâlnim sâmbătă seara!")* şi evadează pentru un moment, prin acel *dragă domnule*, în stilul direct. Lucrurile se complică şi mai tare, căci persoana I plural cu care se continuă poate la fel de bine să fie un plural al autorului solidarizat cu cititorul, dar poate fi şi un prim pas spre stilul indirect liber, spre reproducerea frământărilor personajului lui Brel şi aşa mai departe, ameţitor..

Mai mult, amestecul nu se reduce la stiluri, ci antrenează şi limbaje diferite: alternarea fragmentelor de text franţuzesc cu limbajul nostru familiar *(dragă domnule, şi dacă nu vine, ce-i?, fii dom'le serios! Păi tocmai asta sunt)* are incontestabile valenţe comice.

În sfârşit, comicul de limbaj culminează cu gradaţia din final *(tremură, ţipă, urlă)*, în aceeaşi factură familiară *(de parcă i s-ar juca viaţa)*.

Alteori, comicul de limbaj ia naştere ca urmare a speculării efectelor sinonimiei sau antonimiei. În exemplul următor, *a-i părea rău* şi *a durea inima* (pe cineva) sunt sinonime contextuale, deşi textul pare să le aşeze în opoziţie:

Spune-mi, bade, spune-mi, zău
Pare-ţi** după mine **rău?
Zic zău, mândro, că nu-mi pare,
*Numai **inima mă doare.***

(Folclor, *apud* Coteanu, SFLR)

Antonimele contextuale (precum *frumoşi / petecoşi*) pot deveni, la rândul lor, surse ale comicului de limbaj:

*Şi nădragi vineţi, **frumoşi,***
*Abia-i port de **petecoşi** [...]*

(Hodoş, *apud* DA, s.v. *nădrag*)

În concluzie, comicul, prin realizările sale verbale, pune în evidenţă resursele mereu surprinzătoare ale limbii de a inova pe tărâmul expresivităţii.

COMPARAŢIE

Comparaţia este un trop care constă în apropierea (în virtutea asemănării dintre ele) a două elemente, dintre care unul îl evocă, îl pune în evidenţă pe celălalt prin intermediul unui adverb *(ca, precum, cum)*.

Structura sintactică clasică a comparaţiei este ***A este x ca B.*** Deci, într-un exemplu cum este:

*S-a făcut **ca ceara albă faţa roşă ca un măr** [...]*
(Mihai Eminescu, *Călin. File din poveste*)

recunoaştem două comparaţii *(faţa albă ca ceara / faţa roşie ca mărul)*, ambele cu structuri clasice: elementul *A (faţa)*, elementul *B (ceara*, respectiv *mărul)*, trăsătura în baza căreia se face asemănarea *(albă*, respectiv *roşie)* şi adverbul de comparaţie *ca*.

Însă nu toate comparaţiile conţin, exprimată explicit, trăsătura în virtutea căreia s-a realizat asemănarea dintre cele două elemente:

*Văd poeţi ce-au scris **o limbă ca un fagure de miere** [...]*
(Mihai Eminescu, *Epigonii*)

În exemplul citat, trăsătura *dulce* rămâne implicită.

În ceea ce priveşte termenul cu care se compară un element (comparantul), acesta poate fi un cuvânt (singur sau urmat de determinări) ori o propoziţie (frază):

*Şi mâna ţi-a sucit **cum storci o rufă***
Şi-a rupt şi gâtul păsării care bătea.

(Ion Barbu, *apud* DŞL)

De asemenea, termenul comparant poate fi simplu sau multiplu. În această ultimă situaţie este vorba de o comparaţie în lanţ:

***Asemenea brizei, asemenea unei aripi** în zbor, **asemenea unei petale** ce se scutură cu părere de rău erau mângâierile ei fugare.*

Elementul cel mai frecvent care leagă termenul comparat şi comparantul este adverbul *ca*. Alte modalităţi de realizare a legăturii dintre cei doi termeni ai comparaţiei sunt

adverbele şi locuţiunile adverbiale *(ca şi, întocmai [ca], precum, astfel, asemenea, decât)*. Ele pot intra în construcţii corelative:

***Cum** mănâncă rugina pe fier, **aşa** mănâncă şi pe om slava omenească.*

***Cum** mănâncă carii copacii, **aşa şi** pisma pierde sufletul călugărului.*

(*Învăţăturile lui Neagoe Basarab..., apud* Dragomirescu)

Alteori, legătura dintre termenul comparat şi comparant este asigurată de anumite verbe, precum *a părea* sau *a semăna:*

*Acolo, lângă isvoară, iarba **pare** de omăt.*
(Mihai Eminescu, *Călin. File din poveste*)

*În rada portului, ce **pare** o lacrimă-a Mediteranei,*
Dorm trei galere ancorate de zeci de ani [...]
(Ion Minulescu, *Romanţa celor trei galere*)

*Atât de fragedă, **te-asameni***
Cu floarea albă de cireş [...]
(Mihai Eminescu, *Atât de fragedă...*)

Ca şi în cazul metaforei, polii comparaţiei (comparatul şi comparantul) intră în jocul trăsăturilor semantice */abstract/* vs */concret/*, în funcţie de aceasta c o m p a r a ţ i i l e fiind c o n c r e t i z a t o a r e sau a b s t r a c t i z a n t e.

Spre deosebire însă de metaforă, termenii implicaţi în structura comparaţiei nu se modifică. Mai exact, atunci când spunem: *Obrajii sunt roşii ca doi bijori*, nici *obrajii*, nici *bujori* nu suferă modificări de sens. Când însă spunem *bujorii ei*, referindu-ne la *obraji*, simţim că a avut loc un transfer semantic, fiecare termen primind câte ceva din celălalt.

Asemenea metaforei, dar şi altor figuri, comparaţia se poate contopi cu alte figuri de stil (→ suprapunerea figurilor). Iată un exemplu în care comparaţia se suprapune hiperbolei:

*În zadar **striga-mpăratul ca şi leul în turbare...***
(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

Mai mult, există situaţii în care unul dintre termenii comparaţiei – şi, adesea, însăşi trăsătura comună lor – este o metaforă (în acest caz, ea este denumită c o m p a r a ţ i e m e t a f o r i c ă):

***Cenuşa visărilor** noastre*
***Se cerne** grămezi peste noi*
***Precum** se coboară pe glastre,*
*Atinse, **petalele-albastre***
De-o gâză căzută de sus printre foi.
(Tudor Arghezi, *apud* DŞL)

Cu toate acestea, metafora şi comparaţia nu se confundă, iar o metaforă nu este o comparaţie prescurtată. În primul rând, metafora presupune un proces de substituţie, pe care comparaţia nu îl parcurge. Pe de altă parte, nu orice metaforă poate fi dezvoltată (transformată) în comparaţie, aşa cum nu orice comparaţie poate fi redusă, astfel încât să rezulte o metaforă (→ metaforă).

COMPARAŢIE HOMERICĂ

Comparaţia homerică este acel tip de comparaţie foarte amplă în care comparantul (mai rar comparatul) este d e z v o l t a t s i n t a c t i c, înregistrând numeroase determinări, de la epitete până la propoziţii sau chiar fraze:

***Cum** de pe munte un şoim, la zbor fără seamăn de iute,*
După sfiosul porumb s-avântă uşor şi porumbul
Scapă din gheară-i cotind, dar ţiuie şoimul de-aproape,
Zboară mereu după el şi-i gata din zbor să-l înhaţe;
*Zboară **tot astfel** Ahile de-a dreptul asupra-i...*

***Cum** un ogar pe la munte zgornind vreun pui de cerboaică*
De la culcuş, după el dă proaşcă pe văi în coclauri,
Chiar dacă urma-i o pierde, când puiul se tupilă-n tufe,

Câinele aleargă mereu şi-l adulmecă până ce-l prinde,
***Tot aşa** lui Ahile nu poate să-i scape nici Hector...*
(Homer, *Iliada*, cântul XXI)

Este un tip rar de comparaţie, întâlnit mai ales poezia clasică.

CONOTAŢIE

Într-un sens foarte larg, conotaţia este reprezentarea unui obiect prin prisma unui anumit (anumitor) atribut(e) al(e) acestuia, care ajunge (ajung) să primeze, fără a se detaşa însă de obiectul respectiv.

Atunci când spunem, de pildă, despre un om obişnuit că *este un prinţ*, în mintea noastră înlăturăm sau, mai bine zis, trecem automat în plan secundar faptul că un prinţ este, înainte de toate, un membru al familiei regale sau imperiale. Această trăsătură se estompează şi, în schimb, sunt activate alte trăsături care caracterizează în general (dar nu obligatoriu) un prinţ autentic: noblеţe, generozitate, eleganţă, demnitate, comportament exemplar. Numind o persoană oarecare *prinţ*, creăm practic un sens suplimentar, în care primează una sau mai multe trăsături (fundamentale sau periferice) ale celui dintâi.

La fel, când numim, dojenitor, pe cineva *ţăran*, nu avem, desigur, în vedere faptul că ar locui la ţară şi ar practica agricultura, ci, prin acelaşi mecanism al conotaţiei, activăm trăsături precum educaţie sumară, maniere simple sau, poate, un mod de a se exprima mai puţin cultivat.

Aşadar, conotaţia este un mecanism de abatere, de deviere (→ abatere) de la sensul denotativ al unui cuvânt. Sensul conotativ (→ sens conotativ) este sensul care rezultă atunci când, din mulţimea trăsăturilor ce caracterizează un obiect, una câştigă teren, ajunge să primeze şi se impune ca înţeles de sine stătător, continuând însă să poarte numele obiectului iniţial. Conotaţia este deci o v a l o a r e d e r i v a t ă d i n s e n s u l d e n o t a t i v a l c u v â n t u l u i. Este de la sine înţeles că limbajele popular, familiar, beletristic sunt incomparabil mai bogate în conotaţii decât cel ştiinţific sau juridic-administrativ, de pildă.

Ceea ce trebuie reţinut este însă faptul că nu există limbaj conotativ pur, aşa cum nu există limbaj denotativ pur (→ denotaţie, limbaj standard). Putem vorbi numai de limbaj preponderent denotativ sau preponderent conotativ.

Conotaţia este expresia atributelor obiectului denumit considerate global, împreună cu acesta. Ea se realizează numai în contexte (lingvistice sau extralingvistice). Mai exact, dacă ne întoarcem la exemplele date anterior, vom remarca faptul că, luate izolat, nici cuvântul *prinţ*, nici cuvântul *ţăran* nu conţin nici o conotaţie, nu au nici o aură semantică suplimentară. Însă în contextul lingvistic: *X este un prinţ/ţăran. Uite cum se poartă!*, asociat contextului extralingvistic (în care X chiar a făcut ceva mai puţin elegant sau un act nobil), ia naştere conotaţia, adică acel sens suplimentar despre care vorbim.

De asemenea, mai trebuie reţinut faptul că există conotaţii s o c i a l e şi conotaţii i n d i v i d u a l e. În schimb, prin natura sa, denotaţia nu poate fi decât socială (→ denotaţie), acest lucru făcând posibilă comunicarea. Cu alte cuvinte, acele sensuri suplimentare care iau naştere ca rezultat al mecanismului conotaţiei pot fi valabile pentru un vorbitor (sau pentru un grup) ori se pot generaliza, fiind cunoscute de toţi membri comunităţii lingvistice respective.

CONSONANŢĂ

Ca şi asonanţa (→ asonanţă), consonanţa este un tip de rimă imperfectă pe care o identificăm în situaţiile în care vocalele accentuate din silabele finale nu se repetă identic (ca într-o rimă obişnuită), dar sunt precedate şi urmate de consoane (parţial) identice. Pentru exemplificare, vom apela la câteva versuri din *Călin. File din poveste*, a lui Mihai Eminescu:

*Tu-ţi arzi ochii şi frumseţa... Dulce noaptea lor se **stinge,***
*Şi nici ştii ce pierde lumea. Nu mai plânge, nu mai **plânge!***

*El tuşeşte, îşi încheie haina plină de **şireturi:***
*– Să iertaţi, boieri, ca nunta s-o pornim şi noi **alături.***

După cum se poate remarca, în versurile citate, ultimele silabe care, de altminteri, constituie rima, nu au decât partea consonantică (parţial) identică, vocalele accentuate fiind diferite.

CONTEXT (LINGVISTIC)

În înțelesul său cel mai larg, contextul înseamnă vecinătate. Înțelegem prin context lingvistic enunțul sau partea de enunț care precedă și/sau succedă o anumită unitate (cuvânt, sintagmă, expresie, locuțiune, propoziție, frază) ce interesează în vederea unui anumit tip de analiză și care se întinde atât cât unitatea pe care o înconjoară să aibă relevanță din perspectiva din care este analizată (studiată). Astfel, contextul se poate reduce la cuvintele imediat învecinate elementului supus analizei sau poate include fraze sau chiar fragmente întregi de text.

Contextul este un factor esențial în comunicare. Cuvintele își precizează sensul numai în context. Atunci când spunem *masă*, ne putem gândi la orice: la obiectul de mobilier, la ora mesei, la mâncare etc. Însă când acest cuvânt apare într-un context, sensul se precizează:

*În mijlocul sufrageriei era o **masă** de stejar.*

Prin urmare, contextul condiționează actualizarea sensurilor unui cuvânt și, implicit, și a sensurilor figurate, a conotațiilor. În analiza stilistică, contextul este esențial.

Mai întâi, contextul poate d e z a m b i g u i z a, poate clarifica sensul anumitor elemente și, în al doilea rând, pune în relație aceste elemente cu altele, creând rețele, legături de sens ce pot conduce, în ultimă instanță, la o interpretare sau la alta. Să analizăm versurile:

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece, albă, regina nopții moartă.

(Mihai Eminescu, *Melancolie*)

Elementul care ne interesează este *regina (nopții)*. Pentru a-l putea interpreta, avem nevoie de context. Primul indiciu îl constituie însuși determinantul *nopții*, care face parte din structura metaforei. Știm, prin urmare, că este un obiect prin excelență nocturn. Contextul este cel care furnizează celelalte date: *printre nouri*, așadar obiect ceresc, *albă* și *moartă*, deci rece; prin urmare – luna.

Apariția metaforei referitoare la lună este pregătită de elemente din context, care fac decodarea mai ușoară.

Să ne îndreptăm atenția spre un alt exemplu:

În cer
Bate ora de bronz și fier.
Într-o stea
Bătu ora de catifea.
Ora de pâslă bate
În turla din cetate.
În ora de lână
S-aude vremea bătrână
Și se sfâșie
Ora de hârtie.
Lângă domnescul epitaf
Bate glasul orei de praf.
Azi noapte, soră,
N-a mai bătut nici o oră.

(Tudor Arghezi, *apud* DȘL)

Pe de-o parte, fiecare dintre secvențele *ora de bronz, ora de fier, ora de catifea, ora de pâslă, ora de praf* se constituie drept context pentru cealaltă și, prin repetare, întăresc ideea că sunt simboluri poetice. Cuvântul *ora* le înscrie în seria simbolurilor temporale. Dar, cercetând contextul *(vremea bătrână, epitaf, n-a mai bătut nici o oră)*, ne dăm seama că este vorba despre simboluri ale vârstelor în trecerea dinspre viață spre moarte.

CONTEXT SITUAȚIONAL (EXTRALINGVISTIC)

Prin context situațional se înțelege ansamblul condițiilor naturale, sociale și culturale în care este produs un enunț. Contextul situațional se mai numește și s i t u a ț i e d e c o m u n i c a r e sau c o n t e x t e x t r a l i n g v i s t i c.

Contextul situațional nu trebuie confundat cu cel lingvistic (care reprezintă vecinătatea verbală a unui element); el reprezintă

totalitatea factorilor exteriori, a cunoştinţelor, datelor şi experienţelor comune emiţătorului şi receptorului asupra unei situaţii şi care fac posibilă producerea unui enunţ.

CREAŢII PERSONALE (FORMAŢII ~)

Formaţiile lexicale personale sunt acele cuvinte (sintagme, expresii, locuţiuni) inexistente ca atare în limbă, dar care se întâlnesc la un anumit scriitor, fiind rodul inventivităţii sale morfo-lexicale:

Dă târcoale la coteţ,
Ciufulit şi-aşa lăieţ,
Aşteptând un ceas şi două
O găină ca să ouă,
Care cântă ***cotcodace,***
Proaspăt oul când şi-l face.

(Tudor Arghezi, *Zdreanţă*)

În versurile reproduse mai sus întâlnim un cuvânt – *cotcodace* –, produs al unei conversiuni *sui-generis* din interjecţie în substantiv la plural, ceea ce conduce la un efect de surpriză şi accentuează nota umoristică a ansamblului.

Formaţiile lexicale personale se justifică, pe de o parte, prin necesitatea pe care o resimte autorul de a inova, de a spune ceva, dacă nu original, cel puţin într-un mod care să-i aparţină numai lui, precum în versurile de mai jos, în care autorul creează false metafore lexicalizate (→ catacreză), după modelul *braţul fotoliului, gâtul sticlei, piciorul mesei:*

Stăpână,
Şopârla-i pentru ***glezna de la mână,***
Iar şarpele-i pentru grumaz.

(Tudor Arghezi, *Nu e*)

Sumese mâneca şi scoase
Două ***braţe cu pulpele*** *groase,*
Scrise cu slove şi horbote albastre.

(Tudor Arghezi, *La popice*)

Lăcătuşii le-au bătut călare
O verigă-ntre picioare
Şi la ***glezna mâinii,***
Ca să poată odihni stăpânii.

(Tudor Arghezi, *Galere*)

Pe de altă parte, aceste creaţii personale pot rezulta din necesitatea de a ironiza sau de a produce ilaritate. Trebuie să observăm că mecanismul lor intim de formare le permite acest lucru, dat fiind că acest mecanism constă, de fapt, în parodierea unor structuri reale, existente în limbă.

Astfel de creaţii sunt: *Farfuridi, Brânzovenescu,* din comediile lui Caragiale, *Slobozan* (care este format din *slobod*, pentru că personajul face elogiul libertăţii în *Ţiganiada*), *Janalău* (care este creat din ţigănescul *janó* = a înţelege, a fi înţelept şi care, din nou, corespunde trăsăturilor personajului lui Ion Budai Deleanu), *Goleman* (care este creat cu ajutorul cuvintelor *gol, goliciune*) etc.

Mai există o categorie de creaţii lexicale personale care răspunde nevoii autorului fie de a suplini o carenţă a limbii, ca în exemplul de mai jos, în care ironia este evidentă, dar în care cuvântul *articlierii* are, în plus, rolul de a evita o perifrază greoaie *(celor care scriu articole neinspirate):*

În fond, nu e mare diferenţă între argumentaţia ternă şi unele locuri comune, cu iz fals, moralizator, dar sterile şi discursul de duzină al editorialiştilor şi ***articlierilor*** [...]

(Zaharia Constantin, *Am învăţat să iubesc*, în Dilema, 2000, p. 2)

În sfârşit, o altă categorie de formaţii lexicale personale relevă faptul că autorul, conştient de criza limbajului (poetic) la un moment dat, încearcă să o rezolve inventând. Astfel, se poate ajunge atât la derivate neobişnuite:

[...] *şi, pentru că cei doi tineri loviţi de neiertătoarele săgeţi* ***internetistice*** *ale lui Cupidon* [...] *ştiau mai toate bolile prezente, trecute şi viitoare, conversaţia* [...] *a durat două ore.*

(Matei Florian, *Floarea albastră de Internet*, în Dilema, p. 19)

cât şi la elemente lipsite de sens lexical, create din raţiuni fonetice:

– ***Bibilică***
– ***Triblică***
Trismarc
Bismarc
Bine ai venit, naşule
da
Trine ai venit [...]
(Florin Iaru, *Jocuri, prea multe jocuri,* din vol. APG '80)

CUGETARE

Cugetările fac parte din categoria enunţurilor reflexive, alături de proverb, maximă etc., având, de obicei, d i m e n s i u n i r e d u s e:

Nu este, oare, potrivit să observăm aici că ceea ce a fost ocară într-o ţară a trecut adesea drept pietate în alta?

(Voltaire)

Dacă la o sută de mii de probabilităţi că acuzatul este vinovat există doar una că nu este, această probabilitate trebuie să tragă în cumpănă pentru toate celelalte.

(Idem)

Aşa cum se observă, ele pot avea caracter asertiv, exclamativ sau interogativ-retoric şi interesează stilistica în măsura în care conferă textelor în care apar o notă emfatică, retoric livrescă.

D

DACTIL

Dactilul este piciorul metric (→ picior metric) alcătuit din trei silabe, dintre care prima este accentuată, iar următoarele două neaccentuate. Schematic, dactilul se prezintă în felul următor:

/ _ _ / _ _ / _ _

Iată un exemplu de versuri scrise în dactil:

Dunăre, Dunăre,
Drum fără pulbere...

(Folclor, *apud* Ştefania Popescu)

DATIV ETIC

Dativul etic este o formă pronominală prezentă numai la persoanele I şi a II-a singular, fără funcţie sintactică, dar care are valoare stilistică şi pragmatică:

*Pe unde-**mi** umbli?*
*Cum o întâlni, **ţi**-o şi luă la întrebări.*

Cele două forme de dativ posesiv pot apărea uneori asociate:

*Când **mi ţi**-l prindea, **mi ţi**-l lega fedeleş.*

Aşa cum se observă, dativul etic este ataşat unui verb doar pentru a sublinia intensa implicare a emiţătorului (locutorului) la realizarea acţiunii sau la cele relatate, ori pentru a spori interesul interlocutorului faţă de acţiunea despre care se vorbeşte. Această formă caracterizează vorbirea populară (apărând, uneori, şi în limbajul familiar).

DEFINIȚIE POETICĂ

Ca orice definiție, definiția poetică este, mai întâi de toate, o parafrază. Ea este o figură ce constă în definirea unui obiect nu prin gen proxim și diferențe specifice (așa cum se întâmplă în cazul unei definiții obișnuite), ci prin recurgerea la imagini poetice. Ca și definiția obișnuită, definiția poetică presupune prezența obiectului definit, a verbului *a fi* (chiar și în elipsă) și a unor elemente poetice sau care să contribuie la crearea unei imagini poetice reprezentând „explicația". De aceea, definiția poetică se contopește, uneori, cu metafora coalescentă (→ metaforă). Să luăm, pentru exemplificare, două definiții de dicționar:

moarte = încetarea vieții; oprirea funcțiilor vitale (DEX_2, s. v.)
viață = timp cuprins între nașterea și moartea cuiva (Idem)

Or, iată care este una dintre cele mai celebre definiții poetice pentru aceste noțiuni în limba română:

O, moartea e-un haos, o mare de stele,
Când viața-i o baltă de vise rebele [...]
(Mihai Eminescu, *Mortua est!*)

Atât primul vers, cât și al doilea sunt simultan metafore coalescente și definiții poetice.

DENOMINAȚIE

Denominația reprezintă actul lingvistic prin care unui lucru, în sensul cel mai larg al termenului (incluzând în această categorie obiecte, ființe, fenomene, acțiuni, idei etc.), i se dă un nume. Acest termen este uneori folosit ca sinonim al termenului *denotație* (→ denotație).

DENOTAȚIE

Prin denotație se înțelege imaginea globală a obiectului denumit, așa cum este ea percepută de totalitatea vorbitorilor. Din această cauză, denotația are caracter social (în timp ce conotația poate fi socială

sau individuală). Nu există limbaj denotativ pur, așa cum nu există nici limbaj conotativ pur (→ conotație, limbaj standard); pot exista enunțuri pur denotative, de tipul: *Mama doarme, Omul este muritor*, care sunt neutre, atingând gradul zero din punctul de vedere al expresiei, fiind conforme cu norma. Acest lucru se confirmă însă doar dacă le considerăm ca fiind izolate, independente de orice context. Transpuse în contexte diferite (→ context), enunțurile sunt susceptibile de a se îmbogăți cu valori diferite (*Mama doarme* poate fi un reproș implicit, *Omul este muritor* – o ironie, un truism, un îndemn implicit la meditație etc.). Deci putem vorbi doar de limbaj preponderent denotativ sau preponderent conotativ.

DESCRIERE

Descrierea este un mod de expunere care interesează stilistica în măsura în care se constituie ca spațiu concentrând diferite procedee și figuri (acestea, la rândul lor, pot reliefa particularitățile scrisului la un autor sau la altul).

Descrierile se caracterizează, în mare proporție, prin aglomerări de elemente cu rol de determinanți. Atributele adjectivale și substantivale, numele predicative sunt deosebit de frecvente. De exemplu:

Casa, azi ștearsă față de noua arhitectură a capitalei, înfățișa atunci ultimul confort. Ferestrele și încăperile erau înalte, ușile largi și cu frontoane de lemn bogat ornamentate, tavanurile decorate cu stucuri. Pereții erau tapetați cu hârtie dungată și de tavan atârnau lămpi electrice cu abajururi plisate. În anticamera apartamentelor se vedeau chiar picturi murale alegorice cam convenționale și reci, dar de factură îngrijită. La capetele scării vegheau doi copii de marmură, tociți și lucioși ca de ceară.
(George Călinescu, *Enigma Otiliei*)

Adverbele apar și ele în descrieri, însă cu o frecvență mai mică, întrucât ele sunt în primul rând determinanți verbali (mai rar adjectivali), iar verbul apare mai ales în descrierea unor episoade dinamice (bătălii, de exemplu).

În general, descrierile sunt dominate de imagini vizuale. Atunci când acestea se combină cu cele auditive, obiectul evocat (tabloul, situația, personajul) sunt parcă aduse în prezent (în ciuda imperfectului, care conduce firul frazelor) și se fixează pregnant în mintea receptorului. Exemplul următor este relevant:

Noaptea se înalță din ascunzișuri, sugrumând cele din urmă zvârcoliri de lumină. Peste sat albăstreau valuri de fum, iar hotarul ***respira greu,*** *învăluit într-o boare ușoară.* ***Zgomotele se desluşeau din ce în ce mai limpede. Se auzeau câinii*** *cum își* ***răspundeau lătrând, chemările scurte*** *pe țarină sau din casele îndepărtate,* ***șoaptele*** *oamenilor ce soseau de la lucru pe șoseaua albă, răscolind colbul cu* ***pașii*** *lor* ***grei*** *și osteniți,* ***scârțâitul carelor*** *goale întovărășite de țărani sleiți de muncă.* [...] *Ajungând la crucea din capul satului, trecătorii își* ***curmau vorbele,*** *se închinau descoperindu-se și apoi* ***dădeai „bună seara"*** *familiei Herdelea, care* ***cânta*** *neobosită.*

(Liviu Rebreanu, *Ion*)

Descrierile sunt, prin excelență, spații în care se întâlnesc tropi, dar și alte figuri de stil:

Era o noapte de catifea și de plumb, în care adierea molatecă a unui vânt fierbinte cerca în zadar să risipească pâcla ce închegase văzduhul. Zările scăpărau de fulgere scurte, pădurea și grădinile posace tăceau ca amorțite de o vrajă rea; mirosea a taină, a păcat, a rătăcire. Înaintam cu greutate prin întunerecul ce vătuia aleile singuratice, trebuind să mă opresc covârșit de slăbiciune. La răspântia unde e fântâna lui Roland din Berlin, în lumina prea vie, care, după bezną, îmi luase văzul săgetat, mă pomenii față în față cu sir Aubrey, ceea ce, când îl privii mai bine, nu-mi făcu tocmai plăcere.

(Mateiu Caragiale, *Remember*)

În fragmentul de mai sus întâlnim epitete *(molatecă, fierbinte, rea, singuratice, vie, săgetat)*, epitete metaforice *(de catifea, de plumb)*, personificări *(grădinile posace tăceau)*, comparații

(grădinile [...] tăceau ca amorțite), metafore *(zările scăpărau, pâcla [...] închegase văzduhul, întunerecul [...] vătuia aleile)* – o infuzie de conotații și de sensuri figurate. Imaginile vizuale se succed, cele sinestezice de asemenea *(mirosea a taină, a păcat, a rătăcire)*. Timpul verbal predominant este imperfectul, timp eminamente evocativ. În momentul în care apar mai mult ca perfectul *(luase)* și perfectul simplu *(pomenii, privii)*, descrierea începe să cedeze locul narațiunii.

Toate acestea influențează mesajul transmis, care nu are, astfel, doar caracter pur informativ. De fapt, la o analiză atentă observăm că informația se diluează (ea ar fi putut fi concentrată în maximum o frază) în favoarea expresiei subiective și a încărcăturii poetice.

DESTINATAR

Destinatarul este cel spre care se orientează un mesaj, spre care se îndreaptă un enunț. Destinatarul mai este numit și receptor (→ receptor).

DIALOG

Dialogul este forma cea mai complexă interacțiune verbală. El constă într-un schimb de replici – legate ca sens între ele – între cel puțin doi emițători care se adresează unul altuia. Fie că este scris sau oral, real sau imaginar (ficțional), fie că are funcție comunicativă sau de stabilire și verificare a unui cod, dialogul este interacțiune verbală.

În dialog, accentul este pus pe interlocutor. Pe parcursul dialogului, partenerii fac referire la situația de comunicare (→ context situațional). În plus, dialogul conține forme ale adresării (în textele de mai jos: *Lenuțo, monșer*) și este mai degrabă dominat de interogație (semn al stimulării verbale). Iată un exemplu:

CULAI: *Na, Lenuțo, na de...*
LEANA: *Nu, nu iau...*
CULAI: *De ce?*

LEANA: *Or fi scumpe...*

CULAI: *O! scumpe pe ciorile... Na, mănâncă, că sunt bune... Azi mă gândii la tine... Şi cum mă gândeam îmi zisei: „Ia să-i duc Lenuţii două pricomigdale"...*

LEANA: *Pricomigdale se cheamă?*

CULAI: *Da... Cu migdale pisate, cu albuş de ou şi zahăr şi alte mirodenii... Gustă, să vezi...*

LEANA (surâde): *D-a fi păcat, păcatul să cadă asupra dumitale.* (Ia şi gustă, apoi mănâncă cu poftă.) *Î-î, ce bune sunt! Sunt scumpe?*

CULAI: *Zece parale una...*

LEANA: *Zece parale!... O! M-am săturat...* (Întinde una din pricomigdale) *Poftim...*

CULAI: *Ce Dumnezeu! Crezi c-am să calicesc? Racheria merge strună... Oamenii, gârlă... şi de la fiecare muşteriu câte puţin, s-adună sutele, şi sutele fac miile...*

(Barbu Ştefănescu Delavrancea, *Hagi Tudose*)

În oricare dintre formele sale, dialogul presupune cel puţin un emiţător şi un destinatar, acesta din urmă, apelând la dreptul lui de replică – situaţia cea mai frecventă –, poate fi întrerupt sau privat de replică (redus la tăcere):

MĂNDICA: *Taci tu!... Las' să-l întreb eu... Ai fost aseară la circ?*

EU: *Am fost.* [...]

TINCUŢA: *Cine mai...*

MĂNDICA: *Taci, soro, n-auzi? Ai văzut pe Miţa?*

EU: *Pe sora matale?*

MĂNDICA: *Nu... Pe Miţa, pe Protopopeasca a tânără.*

EU: *Da, era în faţa mea... Cu o pălărie mare* [...]

MĂNDICA: *Ai văzut?* (mie) *Bleu gendarme... cu pamblici vieux-rose.*

EU: *Parol* [...].

MIŢA: *E un ger afară, monşer, că nu-ţi poţi face o idee.*

(I. L. Caragiale, *Five o'clock*)

Dar, pentru a fi totuşi vorba de dialog, trebuie ca poziţiile emiţătorului şi, respectiv, a destinatarului să fie interşanjabile. Mai exact, fiecare destinatar trebuie să devină, la rândul său, emiţător (şi invers), chiar şi atunci când el nu face altceva decât să semantizeze una dintre posibilele valori ale tăcerii.

DISCURS

Discursul este o activitate verbală. El înseamnă utilizarea limbii de către un emiţător (locutor) care are în faţă un receptor, real, virtual sau fictiv. Prin discurs se relevă faţeta p r a c t i c ă, v i e, dinamică a comunicării verbale şi, ca urmare, atunci când vorbim despre discurs, nu putem face abstracţie de câteva elemente esenţiale, precum emiţătorul (locutorul), receptorul (care poate deveni sau nu interlocutor) şi condiţiile sale de producere, starea de fapte, motivul pentru care a fost produs şi intenţia cu care a fost produs. Termenii t e x t şi, respectiv, d i s c u r s nu sunt sinonimi. Pentru a înţelege mai bine care este raportul dintre ceea ce ei numesc, am putea spune că discursul este a c t i v i t a t e a v e r b a l ă c a r e c o n d u c e l a r e a l i z a r e a t e x t u l u i. Dacă textul e static, discursul e dinamic, este textul în uz. Poate de aceea cele mai studiate tipuri de discurs au fost discursul dialogat (conversaţia) şi discursul narăţiune (povestirea).

D i s c u r s u l l i t e r a r pune probleme speciale, întrucât el presupune, înainte de toate, acceptarea unei convenţii – convenţia de ficţiune, ceea ce implică cunoaşterea unor condiţii specifice de emitere, producere şi receptare a lui. Aceasta, pentru că literatura nu reprezintă doar o modalitate de comunicare, ci ea este o instituţie, cu reguli proprii, o altă lume, care „vorbeşte" lumii reale, nu doar o reprezintă. Fiecare operă literară este, practic, un discurs şi poate fi studiată ca atare.

DUBLĂ LECŢIUNE

Dubla lecţiune este o formă de ambiguitate semantică. Vorbim despre dublă lecţiune în situaţia în care un cuvânt sau o secvenţă

dintr-un text sau dintr-un discurs oferă posibilitatea unei d u b l e l e c t u r i şi, implicit, a unei d u b l e i n t e r p r e t ă r i.

În versurile de mai jos, în care este vorba despre o ţigancă frumoasă:

Vezi, Năstase osânditul
*Nu te-**a pătruns** decât o dată;*
Şi-atuncea toată,
Cu tot cuţitul.

(Tudor Arghezi, *Tinca*)

verbul *a pătrunde* trimite, pe de-o parte, la actul iubirii, dar, pe de altă parte, se actualizează, se fixează cu un al doilea înţeles, şi anume acela de *a străpunge*. Un argument în favoarea faptului că ambele lecturi ar fi fost posibile îl constituie însuşi faptul că Arghezi simte nevoia unei explicaţii contextuale *(Şi-atuncea toată / Cu tot cuţitul)*.

La fel se întâmplă şi în exemplele:

Tu erai cubul de gheaţă dintr-un pahar de Cinzano,
***Te topeai** lângă mine, diseuso, rubensiano.*

(Mircea Cărtărescu, *Regină scrumbiilor,* din vol. APG '80)

El n-a mai dat pe la fotograf
*Iar pelicula **virgină***
A rămas fată bătrână.

(Florin Iaru, *Pasivul absent,* din vol. APG '80),

în care cuvintele *te topeai* şi, respectiv, *virgină* cumulează câte două sensuri simultan, ceea ce produce ambiguitate (→ ambiguitate).

E

ELIPSĂ

Elipsa este contragerea unui enunţ prin suprimarea unui cuvânt, a unui grup de cuvinte sau chiar a unei propoziţii, fără ca sensul ansamblului să se modifice:

În realitate, majoritatea reprezentată de demos încredinţează puterea minorităţii reprezentată de elita politică. O teorie. O alta: majoritatea se abandonează elitei sale şi acceptă să se supună ideilor elitei.

(Codruţ Constantinescu, *Normalitatea tinde să devină elitism?*, în Dilema, 2001, p. 2)

În exemplul de mai sus putem vorbi de elipsă în cazul verbului *a fi*, mai precis a formei de prezent indicativ *este*, care, în mod normal, ar fi trebuit să preceadă *O teorie* şi, respectiv, *O alta*. Suprimând predicatul, autorul comprimă textul şi concentrează ideea, fără ca acest lucru să aducă prejudicii sensului.

Trebuie remarcat faptul că, în elipsă, elementul suprimat nu se regăseşte în context (situaţie în care nu am mai vorbi despre elipsă, ci despre faptul că acel element este s u b î n ţ e l e s):

Din ceas, dedus adâncul acestei nalte creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind pe înecarea cireşilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Şi cântec istoveşte: ascuns cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.

(Ion Barbu, *Joc secund*)

Astfel, în strofa citată, în secvența: *ascuns cum numai marea, / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi,* verbul *istovește* se subînțelege, deoarece el se regăsește, anterior, în context. În schimb, prima strofă este eliptică de predicat, iar, în funcție de cum interpretăm secvența *Nadir latent!,* poate fi sau nu vorba de elipsă. În cazul în care ea este un vocativ (ce constituie, singur, o propoziție neanalizabilă), nu se mai pune problema unui verb *a fi* anterior și suprimat. Dacă însă o interpretăm ca simplă exclamație, ea suprimă, prin elipsă, elementele: *(acesta) este.*

Elipsa poate afecta diferite părți ale enunțului, nu numai verbul-predicat. Exemplele sunt frecvente în exprimarea curentă:

– Vrei cafeaua cu zahăr?
– Cu.

sau:

A ajuns de râde lumea de el,

în loc de: *A ajuns așa de rău (ridicol), încât râde lumea de el.*

Elipsa asigură textelor în care apare concentrare, revilocvență (concizie în expunere) și chiar dinamism. De aceea se regăsește foarte frecvent în registrul popular și, în general, ca semn al oralității.

Atunci când este utilizată i n t e n ț i o n a t, ca în exemplele discutate, elipsa are valoare expresivă, depășind simplul deziderat al economiei de mijloace lingvistice. Ea poate aduce o notă emfatică sau de sobrietate ori, dimpotrivă, poate situa textul mai aproape de registrul oral. Alteori, așa cum o ilustrează versurile lui Ion Barbu, ea poate avea caracter puternic ermetizant.

EMFAZĂ

Emfaza este o figură de stil prin care se acordă o importanță deosebită celor spuse (fie că este vorba de un cuvânt sau de mai multe, de o propoziție, o frază etc.). Pentru a obține emfaza, emițătorul trebuie să sublinieze cumva ceea ce spune, iar mijloacele care îi stau la dispoziție sunt de două feluri:

– mijloace care țin de rostire (o intonație aparte, schimbarea timbrului vocal), dacă este vorba de o comunicare orală;

– mijloace care țin de alte niveluri: schimbarea topicii în propoziție, repetiția, înlocuirea persoanei I și a II-a cu persoana a III-a singular, întrebarea retorică (→ întrebare retorică) exclamația retorică (→ exclamație retorică) etc. (mijloace care apar în scris, dar și în comunicarea orală, asociindu-se celor care țin de rostire).

Pentru exemplificare, să notăm un fragment de poezie în care emfaza se realizează prin schimbarea persoanei I, care ar fi fost de așteptat să apară în context *(eu sunt domnul Țării Românești)*, cu persoana a III-a singular:

Și de crunta-mi vijelie tu te aperi c-un toiag?
Și, purtat de biruință, să mă-mpiedic de-un moșneag?
– De-un moșneag, da, împărate, căci ***moșneagul ce privești***
Nu e om de rând, el este domnul Țării Românești.

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

În ceea ce privește repetiția (în diferite forme – anaforă, paralelism sintactic), ca mijloc de realizare a emfazei, o regăsim asociată ironiei, antifrazei și gradației în exemplul următor:

CAȚAVENCU: *Fraților, mi s-a făcut o imputare și sunt mândru de aceasta!... O primesc! Mă onorez a zice că o merit! ...* (Foarte volubil) *Mi s-a făcut imputarea* ***că sunt foarte, că sunt prea, că sunt ultraprogresist... că*** *sunt liber-schimbist...* ***că*** *voi progresul cu orice preț.* (Scurt și foarte retezat) ***Da, da, da, de trei ori da!***

(I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*)

Și schimbarea topicii în propoziție sau în frază este o modalitate de exprimare emfatică. Astfel, dacă spunem:

Reușita mi se datorează mie,

afirmația are o valoare neutră, pur comunicativă, în timp ce, dacă spunem:

Mie *mi se datorează reușita,*

este limpede că emițătorul (locutorul) dorește să sublinieze – și chiar să exagereze – importanța contribuției sale într-o anumită situație.

În concluzie, emfaza este o figură prin care locutorul insistă, prin diverse mijloace, asupra celor spuse, exagerându-le importanța (și, prin aceasta, dându-le uneori o valoare ironică).

EMIȚĂTOR (EMITENT)

Emițătorul este o componentă esențială a actului de comunicare. El este instanța care v o r b e ș t e, care produce un mesaj. Lui îi corespunde funcția emotivă (sau expresivă), o funcție prin mijlocirea căreia se exprimă atitudinea, implicarea afectivă a celui care vorbește față de conținutul enunțului (expresia lingvistică a ceea ce se spune). Emițătorul mai este numit și l o c u t o r sau e m i t e n t (→ locutor).

ENUMERARE (ENUMERAȚIE)

Enumerarea este o figură prin care se coordonează, într-un enunț, mai mulți termeni. Altfel spus, enumerarea este o înșiruire de termeni având aceeași funcție sintactică și între care se stabilesc relații de coordonare (cel mai adesea prin juxtapunere).

Efectele enumerării pot fi diverse, de la descriere la ideea de acumulare și până la gradație (→ gradație).

Pentru a ne da seama de valorile stilistice ale enumerării, să citim următorul fragment:

Deschisă vraiște oricând, oricui, casa lor [a Arnotenilor – *n. n., M. P.*], *contopire de ospătărie și de han, de tripou, de bordel și de balamuc, era locul de întâlnire al lumei deocheaților și deșuchiaților timpului: jucătorii și chefliii de meserie, desdrumații, poticniții și căzuții, curățații rămași în vânt, chinuiții de pofta traiului fără muncă și mai presus de putere, gata să și-o satisfacă, cei cu mijloace nemărturisite sau necurate, cei fără de căpătâi și cei afară din rândul oamenilor, unii foști în pușcărie, alții pe cale*

să intre, și apoi femeile, mai respingătoare încă: bătrâne mucigăite la masa verde, somnoroase și arțăgoase, cu mâinile tremurând pe bani și pe cărți, tinere desmăritate cel puțin o dată și de timpuriu borșite de [...] *boală.*

(Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*)

Prima enumerare *(de ospătărie, și de han, de tripou, de bordel și de balamuc)* are caracter evident de gradație. Se pornește de la aspecte relativ obișnuite, ale destinației localului – *ospătărie, han* –, ca apoi să se vorbească despre *tripou, bordel* și totul să culmineze cu trimiterea la *balamuc*. Astfel, în sfera semantică a destinațiilor unei clădiri sunt parcurse, gradat, trei trepte.

Cealaltă enumerare însă, impresionant de amplă, formată din unsprezece elemente *(jucătorii, chefliii, desdrumații, poticniții, căzuții, curățații, chinuiții, cei cu mijloace nemărturisite, cei fără de căpătâi și cei afară din rândul oamenilor, femeile)*, la care se adaugă enumerarea calificativelor pentru *bătrâne (mucegăite, somnoroase și arțăgoase)*, au alt rol. Nu mai putem vorbi despre gradație, termenii enumerării fiind pe același plan, ci de o realizare picturală a unei descrieri care se dorește cât mai aproape de culoarea locală.

ENUNȚ REFLEXIV

În categoria enunțurilor reflexive intră o serie întreagă de modalități de exprimare a unor adevăruri eterne și general valabile, unele dintre ele constituind specii literare, iar altele fiind doar fragmente din anumite opere (literare sau filozofice).

Simple enunțuri reflexive, adică afirmații cu caracter sentențios, putem practic întâlni în orice tip de discurs, de la cel filozofic și eseistic (→ limbaj filozofic, limbaj eseistic) până la o banală ceartă de pe stradă, în care se poate apela la experiența și înțelepciunea tradițională sau se pot emite probe de judecăți generalizatoare ad-hoc.

În forma lor consacrată, literar instituționalizată am putea spune, enunțurile reflexive sunt, de fapt, m a x i m e l e, c u g e t ă r i l e,

proverbele, epifonemele, aforismele, precum şi nelipsita ultimă parte a oricărei fabule, şi anume morala.

Enunţurile reflexive pot fi deopotrivă exemplare din circuitul general al spiritualităţii (proverbele, de pildă) şi creaţii ale unui autor (morala fabulei, epifonemul, maxima, cugetarea, apoftegma etc.).

Ele pot apărea în contexte variate (chiar dacă, aşa cum am arătat, frecvenţa lor este mai mare cu precădere în anumite specii), iar efectul apariţiei lor poate fi diferit, de la sporirea caracterului oral al expunerii – precum în proza lui Ion Creangă (→ oralitate) – până la situaţia opusă, şi anume conferirea unui caracter solemn, sentenţios, livresc contextului în care apar.

EPANADIPLOZĂ

Epanadiploza este o figură de stil care constă în repetarea unui cuvânt sau a unei întregi secvenţe de cuvinte la începutul şi la sfârşitul unei unităţi sintactice (propoziţie, frază) sau metrice (vers sau grup de versuri legate sintactic).

Iată un exemplu clasic:

*Când **valuri** află un mormânt*
*Răsar în urmă **valuri** [...]*
*Un **soare** de s-ar stinge-n cer*
*S-aprinde iarăşi **soare.***

(Mihai Eminescu, *Luceafărul*)

Aşa cum se observă, cuvintele cu care încep ambele subordonate antepuse coincid cu acele cuvinte care sunt plasate la sfârşitul regentelor.

Alteori, cuvintele care se repetă apar într-o altă formă gramaticală:

*A fost un joc al **morţii** drumul meu?*
*Dar **moartea** să se joace nu-i deprinsă.*

(Alexandru Philippide, *apud* DŞL)

Adesea, epanadiploza se asociază chiasmului (→ chiasm):

Căci toţi se nasc spre a muri
Şi mor spre a se naşte [...]

(Mihai Eminescu, *Luceafărul*)

Ca şi anadiploza, epanadiploza creează o simetrie în textul în care apare. Ea îi conferă acestuia o notă emfatică şi ajută la intensificarea şi la fixarea ideii care se doreşte a fi exprimată.

EPIFONEM

Epifonemul face parte din categoria enunţurilor reflexive. El este o figură stilistică prin intermediul căreia se insistă asupra mesajului transmis într-un fragment anterior sub forma unei exclamaţii sentenţioase, conclusive. Un exemplu de epifonem devenit clasic se află în următoarele versuri:

Ştiu musca-n lapte foarte bine;
ştiu omul după cum se-mbracă;
ştiu timpul rău de când senin e;
ştiu pomul sec din poama seacă;
ştiu arborele după cracă;
ştiu că-i la fel tot ce e viu;
ştiu ce e munca şi ce-i joacă;
ştiu totul, doar eu nu mă ştiu! [...]

Ştiu totul, doamne-n mintea-mi seacă;
ştiu orşiunde cum să fiu;
ştiu moartea ce poate să facă;
ştiu totul, doar eu nu mă ştiu!

(François Villon, *Balada vorbelor mărunte*)

Tot cu un epifonem avem a face şi în strofa:

Şi te-ai dus, dulce minune,
Şi-a murit iubirea noastră,
Floare-albastră! floare-albastră!
Totuşi este trist în lume!

(Mihai Eminescu, *Floare albastră*)

în care ultimul vers concentrează, rezumă retoric şi generalizator regretul exprimat în primele trei versuri.

EPIFORĂ

Epifora este o figură de stil ce constă în repetarea simetrică a unui cuvânt sau a mai multora la sfârșitul (ceea ce o deosebește de anaforă) unor versuri succesive sau a unor fragmente succesive dintr-un enunț. Iată un exemplu în care epifora organizează structura poeziei, aducând în final de vers, în mod obsesiv, un cuvânt-temă *(violet)*:

Amurg de toamnă ***violet***...
Doi plopi, în fund, apar în siluete:
– Apostoli în odăjdii ***violete*** *–*
Orașul tot e ***violet.***

Amurg de toamnă ***violet...***
Pe drum e-o lume leneșă, cochetă;
Mulțimea toată pare ***violetă,***
Orașul tot e ***violet.***

(George Bacovia, *Amurg violet*)

Epifora poate apărea și în proză:

[...] *nici atunci măcar, noi n-aveam să-i facem cheful să mergem cu dânsul* ***la Arnoteni****, adevărații Arnoteni. Și de ce? – parcă nu știam că nicăieri ca acolo nu se petrecea mai drăguț: un joc ușor, un maus, un drum-de-fier, un pocher unde găseai întotdeauna? –* ***la Arnoteni;*** *o băutură ușoară, un șpriț, un coniac, o marghilomană, unde?–* ***La Arnoteni.***

(Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*)

Așa cum se observă, epifora are rolul de a atrage atenția asupra elementelor repetate și de a insista asupra lor, putând avea efecte garantate într-o argumentație (→ argumentație), de exemplu, prin virtuțile sale persuasive.

EPITET

Epitetul face parte din categoria tropilor. El reprezintă, de fapt, orice fel de determinare adjectivală, substantivală sau adverbială

care, spre deosebire de determinanții obișnuiți, aduce un plus de expresivitate. Așadar, nu orice adjectiv (ori substantiv cu funcție de atribut) sau adverb poate fi considerat epitet și, de aceea, în analizele stilistice este important să nu se procedeze la o inventariere *grosso modo* a determinanților prezenți într-un text, ci să se procedeze la discernerea celor obișnuite, neutre de cele care aduc un plus semantic și care sunt expresive. De exemplu:

Lung *își flutură spre vale,*
Ca-ntr-un nimb de glorie,
Peste șolduri ***triumfale***
Haina ***iluzorie.***

(G. Topîrceanu, *Rapsodii de toamnă*)

Secvențele *lung își flutură, șolduri triumfale, haina iluzorie* conțin determinări care nu sunt obișnuite, curente și care asigură, de fapt, alături de inversiune și comparație *(Ca-ntr-un nimb de glorie)*, imaginile artistice din fragment (→ imagine poetică). Aceste determinări sunt, prin urmare, epitete.

Diferențele dintre epitet și simpla determinare sunt două. Prima ar fi aceea că epitetul aduce cu sine, așa cum spuneam, un plus de expresivitate enunțului, în timp ce determinantul obișnuit nu. A doua se referă la faptul că epitetul poate lipsi, fără să se prejudicieze sensul general al enunțului (căci epitetul este un surplus), în timp ce absența determinanților poate afecta sensul întregului. Deci, dacă spunem:

Familia lui se descurcă ***greu.***

au: *Fratele lui este* ***mare.***

ri: *Laboratorul se află în sala* ***mică*** *de la parter.*

ici unul dintre elementele: *greu, mare, mică* nu este epitet. Nici nul nu aduce o notă suplimentară de expresivitate contextelor în are apare și, mai mult, fiecare este un determinant necesar pentru nsul fiecărui enunț în parte.

În schimb, într-un fragment cum este următorul:

O viață ***lungă*** *nu mi-ar fi ajuns întreagă pentru a pătrunde sufletul omenesc în toată ticăloșia de care e în stare, așa ca cele cinci săptămâni trăite la Arnoteni.* [...]

O pâclă ***rîncedă de viţiu*** *apăsa* ***veştejitoare*** *asupra mizeriei decorului – tot ce se vedea acolo, la lumina* ***lipicioasă, cernută*** *prin fustele* ***creţe*** *de hârtie* ***trandafirie*** *de la lămpi, nu numai că era* ***urât şi de soiul cel mai prost,*** *dar* ***ieşit*** *de soare,* ***pătat*** *de igrasie,* ***prăfuit*** *şi* ***afumat, mâncat*** *de cari sau de molii,* ***şchiop,*** *sau* ***schilod, ciobit, rupt*** *sau* ***desperecheat*** [...]

(Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*)

toate elementele subliniate sunt epitete, chiar şi atunci când iau forma epitetului invers *(mizeria decorului)* sau când intră în structura unei metafore *(fustele creţe de hârtie trandafirie)*, deoarece dau culoare şi poezie descrierii.

Privit din alt unghi, şi anume în funcţie de categoriile metaforice prin care este exprimat, epitetul poate fi:

– adjectival *(foşnire* ***mătăsoasă)***,
– substantival *(ochi* ***de gheaţă)***,
– gerunzial *(lebădă* ***murindă)***,
– adverbial *(imită* ***palid)***.

În funcţie de structura sintactică în care intră, epitetele sunt de mai multe feluri:

– simple *(văzduhul* ***tămâiet)***,
– multiple – numite şi epitete în lanţ *(vis* ***dulce, tainic, neprețuit)***,
– inverse *(****splendoarea*** *naturii)* sau cuplate, atunci când unul îl determină adjectival sau adverbial pe celălalt *(iubire* ***mistuitor de dulce)***.

Din punctul de vedere al relaţiei sale cu alte figuri (→ suprapunerea figurilor), epitetul poate fi:

– personificator (care se suprapune unei personificări, deoarece adaugă elementului determinat trăsăturile /+animat/ şi/sau /+uman/): *decoruri* ***zâmbitoare,*** *stea* ***grăbită, tăcută*** *floare* etc. (→ personificare);

– metaforic (care are formă de epitet, dar la baza căruia se află un mecanism de tip metaforic, o analogie): *vis* ***de aur,*** *şopârlă* ***de smarald,*** *slova* ***de foc*** etc. (→ metaforă);

– sinestezic (care contribuie, de fapt, la crearea unei sinestezii): *privire* ***aspră, rece, albă,*** *foşnirea* ***mătăsoasă*** *a mărilor* ***cu sare*** etc. (→ sinestezie);

– oximoron (sau contrastiv, care stabileşte o relaţie de opoziţie semantică între elementul determinat şi determinant sau între determinanţi): *bulgări* ***fluizi,*** *gura* ***dulce-amară,*** *bulgăr* ***luminos*** etc. (→ oximoron).

Din punctul de vedere al valorii expresive, dar şi al raportului pe care îl stabilesc cu elementul determinat şi cu contextul, se disting:

– epitete ornante (care amplifică sensul elementului determinat): *văl* ***subţire,*** *zbor* ***înalt,*** *floare* ***înmiresmată*** etc.;

– epitete evocative (care asociază, în cadrul sintagmei determinat/determinant, o realitate fizică şi una morală): ***tăinuitele*** *dureri,* ***perfida*** *senzaţie* etc.;

– epitete generalizatoare (care sunt, de regulă, abstracte şi se pot aplica unei serii largi de elemente determinate): *inefabil, pur, adânc, etern* etc.;

– epitete individualizatoare (care izolează, din punct de vedere semantic, elementul determinat, făcându-l să pară unic): ***săltărețele*** *dactile, cimpoiul* ***veşted*** *luncii* etc.;

– epitete apreciative (care rezumă o judecată de valoare):

Privită dintr-un anume oropsit colţ al Europei ***neomologate,*** *molima stârneşte spaimă, dar şi umbra unui inavuabil reconfort.*

(Pavel Câmpeanu, *Vaca nebună*, în Dilema, 2001, p. 4)

– epitete pleonastice (care exprimă o trăsătură pe care elementul determinat o conţine deja): *colb* ***mărunt,*** *crâmpeie* ***mici*** etc.;

– epitete improprii (care exprimă trăsături ireale, inacceptabile din punct de vedere logic): ***durere divizată, zăpadă viorie, mântuit azur*** etc.;

– epitete cromatice (care exprimă poetic culori): *ceața* ***ivorie, codrii de aramă*** etc.;

– epitete stereotipe (care sunt cele cu circulație mare, aproape tocite prin uz): *frumos, măreț, viu, lin, alb, pur, dulce* etc.

Epitetul rămâne una dintre cele mai răspândite (de la poezie la injurie) și mai productive figuri de stil. El poate surprinde așteptările și se poate constitui într-o inegalabilă formă de exprimare poetică a unei idei, precum în strofele de mai jos:

Din ceas, ***dedus adâncul*** *acestei* ***nalte*** *creste,*
Intrată prin oglindă în ***mântuit*** *azur,*
Tăind pe înecarea cirezilor ***agreste,***
În grupurile apei, un joc ***secund,*** *mai* ***pur.***

(Ion Barbu, *Joc secund*)

Cimpoiul ***vești*** *luncii, sau fluierul în drum,*
Durerea ***divizată*** *o sună-****ncet, mai tare…***
Dar piatra-n rugăciune, a spumei despuiare
Și unda ***logodită*** *sub cer, vor spune – cum?*

(Ion Barbu, *Timbru*)

Alegerea epitetului potrivit într-un anumit context rămâne o chestiune de mare finețe. Generos ca sursă de expresivitate, epitetul poartă totuși cu sine pericolul stereotipiei. În plus, abuzul de epitete dă textelor un aspect greoi, încărcat în mod supărător.

EUFEMISM

Eufemismul este o figură de stil care constă în atenuarea unei idei, recurgând la anumite mijloace de exprimare. Spre deosebire de litotă (→ litotă), cu care se aseamănă, eufemismul recurge și la alte mijloace de expresie decât cele antifrastice: la substituiri, tabuuri sau perifraze. În plus, el se poate realiza și ca antifrază (→ antifrază), părând să afirme contrariul a ceea ce afirmă:

Nu este (chiar / tocmai) ceea ce credeam noi (= Este altfel decât credem noi).

Ceea ce apropie eufemismul de litotă, distanțându-l de antifrază, este intenția emițătorului. Dacă antifraza este utilizată pentru a ironiza, eufemismul și litota servesc la exprimarea într-o manieră ocolită, mai elegantă, mai politicoasă, în orice caz, mai puțin dură a unei idei:

Omul se afla la a doua tinerețe (= la bătrânețe), *dar era încă în putere.*

Trebuie să remarcăm prezența frecventă, în exprimarea eufemistică, a adverbelor *tocmai, chiar* cu rol atenuant, precum și a formulărilor negative:

Nu sunteți în relațiile cele mai bune cu vecinii.

Tot cu exprimare eufemistică avem a face și când se recurge la perifraze precum: *persoane cu deficiențe locomotorii* (pentru a evita cuvântul *handicap* sau *handicapați*), la substituții (*a adormi* pentru *a muri*) sau la tabuuri (*necuratul* pentru *dracul*).

EUFONIE

Eufonia este armonia sonoră care ia naștere din recurența unor sunete în interiorul unui cuvânt sau prin alăturarea cuvintelor într-un enunț (propoziție, frază).

Acest efect acustic muzical stă la baza unor figuri precum aliterația, asonanța și rima (→ aliterație, asonanță, rimă).

Prin efectul de muzicalitate pe care îl produce, eufonia se opune cacofoniei (→ cacofonie).

EXCLAMAȚIE RETORICĂ

Exclamația retorică este o modalitate de realizare a emfazei (→ emfază). Ea încarcă textele (discursurile) în care apare cu diverse valori, conferindu-le vivacitate:

Lumea, lumea cea mică și rotundă! Ce loc misterios și nesfârșit trebuie să fie ea în ochii unui copil! Ce continent neexplorat e grădina din spatele casei! Ce expediție nemaipomenită fac ei în pivnița de sub scări!

(Jerôme K. Jerôme, *Gândurile trândave ale unui pierde-vară*)

sau s o l e m n i t a t e:

De mine mi-e jale, de alții mi-e jale...
Oh! Graur de aur cu viers neuitat! [...]
Dar e a mea soartă la culme ajunsă...
Oh! Tainică mierlă cu râs neuitat!

(Alexandru Macedonski, *Fântâna*)

sau d r a m a t i s m, ca în următoarele versuri, în care exclamația retorică se suprapune invocației și, implicit, personificării (→ suprapunerea figurilor):

Târgoviște căzută! poetul întristat
Colore variate în sânu-ți a a aflat!

(Grigore Alexandrescu, *O noapte pe ruinurile Târgoviștii*, din vol. *Poezii. Proză*)

F

FIGURĂ (DE STIL)

Adesea, termenii t r o p și f i g u r ă sunt folosiți nediferențiat, ca sinonime, ceea ce poate conduce la erori, deoarece între cele două clase există o relație de incluziune. Orice trop intră în categoria largă a figurilor de stil, dar nu orice figură este trop. Figurile stilistice sunt a b a t e r i (→ abatere, normă) de la exprimarea obișnuită, de la uzul lingvistic neutru, normal.

Pentru a nu confunda f i g u r i l e cu g r e ș e l i l e propriu-zise, trebuie să subliniem faptul că primele sunt, ca și acestea din urmă, abateri de la normă, dar abateri i n t e n ț i o n a t e, care sporesc expresivitatea poetică sau capacitatea de persuasiune a unui text sau a unui discurs.

Pentru a nu confunda f i g u r a cu s t i l u l – care este și el, potrivit uneia dintre definițiile care i s-au dat, abatere de la normă –, trebuie să reținem faptul că figura nu reprezintă doar o deviere de la norma fonetică, sintactică, logică, de la sensul propriu, ci și instituirea unei noi reguli, valabile în (con)textul respectiv, care reorientează și reconstruiește mesajul. Distrugerea, prin deviere, a sensului propriu este urmată de utilizarea figurată a acestuia, structurile sintactice neutre din punct de vedere expresiv de recurgerea la alte structuri, purtătoare de încărcătură expresivă.

Prin urmare, figura de stil nu trebuie privită doar ca un ornament. Ea este un factor de structurare a mesajului după reguli specifice, conform intențiilor emițătorului.

În funcție de nivelul la care se situează abaterea pe care o presupun, figurile se grupează în patru mari categorii:

– f i g u r i d e s u n e t (aliterația, asonanța, paronomaza, rima);

– figuri sintactice sau de construcție (paralelismul, enumerarea, climaxul, repetiția, chiasmul, anafora, epifora, elipsa, anacolutul, hiperbatul, inversiunea etc.);

– figuri semantice (metafora, metonimia, sinecdoca, personificarea, comparația, epitetul, simbolul, oximoronul);

– figuri de gândire sau logice (antiteza, antifraza, hiperbola, litota, ironia, paradoxul, parabola, reticența, alegoria, eufemismul, pleonasmul).

La acestea se adaugă așa-numitele figuri etimologice, care includ jocurile de cuvinte.

G

GRADAȚIE

Gradația este o figură de stil care constă în enumerarea a cel puțin trei termeni (cuvinte, sintagme, propoziții), astfel încât fiecare dintre aceștia să aducă o intensificare sau o diminuare a celui anterior. Se poate vorbi, așadar, de două tipuri de gradație – ascendentă și descendentă.

În exemplul de mai jos, gradația se suprapune (→ suprapunerea figurilor) repetiției sau, mai bine zis, este realizată prin aceasta din urmă:

Mircea însuși mână-n luptă vijelia-ngrozitoare,
*Care **vine, vine, vine,** calcă totul în picioare.*

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

Termenii enumerării, deși identici – lucru care nu este tipic pentru gradație –, se succed în scopul intensificării imaginii dinamice din poem, imagine care culminează (→ climax) cu secvența *calcă totul în picioare*. Această ultimă secvență apare ca un argument, în context, a faptului că repetarea termenilor *vine, vine, vine* produce un efect de gradație ascendentă.

Tot cu o gradație ascendentă, dar atipică, dacă ținem seama de faptul că, strict sintactic vorbind, termenii enumerați nu sunt trei, ci doi (două adjective și, respectiv, două secvențe / construcții cu valoare modală), avem a face și în exemplul următor:

*Ura ce mocnea într-însul neadormită se învolbura atunci vajnică, uriașă, **încingându-l ca un jăratic, avântându-l** ca un talaz.*

(Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*)

De fapt, ca proces, gradația ascendentă este foarte asemănătoare cu climaxul, termenii fiind adesea considerați sinonimi (→ climax). La rândul său, gradația descendentă, fenomen mai rar, este sinonimă cu anticlimaxul (→ anticlimax).

H

HIPALAGĂ

Hipalaga este o figură de stil care constă în dizlocarea atributului de lângă elementul pe care îl determină și plasarea lui la distanță, între cele două intercalându-se alte cuvinte. De altfel, ceea ce deosebește hipalaga de alte forme de dizlocare (→ hiperbat, inversiune) este tocmai faptul că ea afectează numai relația de vecinătate dintre atribut și determinatul său, și nu dintre alte elemente:

Le-am dat mei pe farfurie
Ca să nu se risipească
Hrana-n viscol ***păsărească.***

(Tudor Arghezi, *Meiul*)

Practic, hipalaga este plasarea unui epitet lângă alt determinant decât cel căruia îi este destinat, care are drept rezultat o ambiguizare a enunțului și, implicit, o poetizare a sa.

Dacă observăm următoarele versuri:

Păsări ca niște îngeri ***de apă***
marea pe țărmuri îi aduce.

(Lucian Blaga, *apud* DȘL)

constatăm că ambele interpretări – *păsări* [...] *de apă* și, respectiv, *îngeri de apă* – sunt posibile, ceea ce menține ambiguitatea și modifică sensul ambelor substantive.

Dată fiind ambiguitatea pe care o induce, hipalaga are o valoare poetică incontestabilă.

HIPERBAT

Hiperbatul este o figură de stil care constă în dizlocarea unui element din locul pe care îl ocupă în mod normal în cadrul unei secvențe sintactice. Hiperbatul poate fi utilizat în două scopuri. Unul este prozodic, vizând respectarea unui anumit ritm sau realizarea rimei:

A găsit toată grădina
*Înflorită, **și verbina,***
Și s-a-ntors după povață
Cu o probă de dulceață.

(Tudor Arghezi, *Iscoada*)

În acest exemplu, hiperbatul îl constituie *și verbina*, adaos sintactic la complementul direct *grădina*, cu care este coordonat, însă de care este despărțit adjectivul *înflorită*. *A găsit toată grădina / Înflorită* putea fi un enunț complet, însă rima a cerut o adăugire prin hiperbat.

Al doilea scop în care este utilizat hiperbatul este acela de a atrage atenția în mod special asupra unui obiect sau a unei idei.

Se ploconea, răsăritean și moale,
Mălai din mâna ta să ciugulească.
Albastru pâlpâia și cald în ploaie,
Ca pânzele alcoolului, în ceașcă.

(Ion Barbu, *Păunul*)

După cum se observă, în strofa citată *albastru pâlpâia* este, oricum, o inversiune. La aceasta se adaugă hiperbatul *și cald*, care are rolul de a sublinia trăsăturile „obiectului" descris (păunul).

HIPERBOLĂ

Hiperbola este acea figură stilistică prin intermediul căreia sunt exagerate trăsăturile unui personaj, ale unui obiect, ale unei stări sau acțiuni, în scopul accentuării unei idei sau a reliefării unui personaj.

Ceea ce trebuie subliniat este faptul că hiperbola operează o exagerare în dublu sens, al măririi și, respectiv, al micșorării obiectului. De aceea, nu trebuie să se considere că figura de stil care ar micșora exagerat obiectul ar fi litota (→ litotă).

Iată, de pildă, un fragment în care trăsăturile supradimensionate aparțin unui personaj:

Sălbatecul vodă e-n zale și-n fier
Și zalele-i zuruie crunte,
Gigantică poartă-o cupolă pe frunte,
Și vorba-i e tunet, răsufletul ger,
Iar barda din dreapta-i ajunge la cer
Și vodă-i un munte.

(George Coșbuc, *Pașa Hassan*)

În fragmentul citat, la realizarea hiperbolei concură mai multe elemente. În primul rând este vorba de epitetele: *sălbatecul, crunte, gigantică*, fiecare indicând gradul maxim al trăsăturii desemnate, apoi de metonimiile *zale* și, mai ales, *fier*, care sugerează forță și impenetrabilitate, metafora implicită *cupolă* (pentru *căciulă*), ea însăși o hiperbolă prin faptul că exagerează dimensiunile obiectului, metaforele in praesentia *vorba-i e tunet, răsufletul ger, vodă-i un munte* și, în sfârșit, imaginea hiperbolică din final *(barda*[...]*-i ajunge la cer)*.

În exemplul următor avem a face cu hiperbolizarea unei situații, și anume atacul soldaților români asupra oștirii otomane năvălitoare:

Călăreții împlu câmpul și roiesc după un semn [...]
Pe copite iau în fugă fața negrului pământ,
Lănci scânteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt
Și ca nouri de aramă, și ca ropotul de grindeni,
Orizontu-ntunecându-l, vin săgeți de pretutindeni,
Vâjâind ca vijelia și ca ropotul de ploaie...
Urlă câmpul și de tropot și de strigăt de bătaie.

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

Metaforele *călăreții* [...] *roiesc, orizontu-ntunecându-l,* metafora personificatoare *urlă câmpul,* imaginile vizuale dinamice *(Pe copite iau în fugă fața negrului pământ,/Lănci scânteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt)* sau auditive *(tropot, strigăt de bătaie, urlă câmpul)* și mai ales comparațiile, cărora li se asociază aliterații *(Și ca nouri de aramă, și ca ropotul de grindeni, Vâjâind ca vijelia și ca ropotul de ploaie...)*, se înlănțuie (→ înlănțuirea figurilor) și rezultatul este imaginea hiperbolică a unei situații.

Dar, așa cum spuneam, hiperbola poate însemna și diminuarea, micșorarea sau minimalizarea exagerată a unor trăsături, situație pe care o întâlnim în exemplul de mai jos, în care hiperbolizarea inteligenței, așa cum apare ea în lista priorităților unui electorat, se asociază ironiei:

Mică-micuță, cât o furnicuță, penultima, cu un biet procentaj de 3%, se clasează i n t e l i g e n ț a d e o s e b i t ă printre calitățile principale ale unui viitor președinte al României (în sondajul celebru Metro Media Transilvania din săptămâna trecută).

(R. C., *Într-o toaletă insalubră, la prețuri convenabile, un deficit de inteligență deosebită*, în Dilema, 2000, p. 19)

Se observă cum, de această dată, hiperbola ia naștere cu ajutorul diminutivelor *(micuță, furnicuță)* a repetiției *(mică-micuță)*, a epitetelor (același *mică-micuță, biet*), a determinantului *penultima* și, desigur, a comparației *(cât o furnicuță)*.

Toate acestea fac din hiperbolă o figură complexă, care se realizează prin mijloace diferite și, foarte frecvent, prin mijloace asociate.

I

IAMB

Iambul este un picior metric (→ picior metric) alcătuit din două silabe, dintre care prima este neaccentuată, iar cealaltă accentuată. Schematic, iambul se prezintă în felul următor:

_ / _ / _ /

Iată un exemplu devenit celebru de versuri compuse în ritm iambic:

A fost o dată ca-n povești,
A fost ca niciodată
Din rude mari, împărătești
O prea frumoasă fată.

(Mihai Eminescu, *Luceafărul*)

Tot iambul este cel care structurează, prozodic, și versurile:

Îl arde flacăra aprinsă din visul nopților de trudă,
Și-nțelegând că-n clipa asta s-a isprăvit povestea crudă,
El nemișcat străpunge cerul cu ochii lui de Prometeu
Și murmură încet în barbă: „Ardealul n-are Dumnezeu".

(Octavian Goga, *Ardealul*)

IMAGINE POETICĂ

În general, sintagma i m a g i n e p o e t i c ă este folosită ca sinonimă pentru termenul f i g u r ă d e s t i l. Or, nu în toate situațiile se poate pune semnul egalității, deoarece nu orice figură

este neapărat o imagine poetică, iar, pe de altă parte, o imagine poetică nu constă întotdeauna într-o figură.

Prin urmare, dacă epitetul, metafora, hiperbola, alegoria, sinestezia, personificarea etc. pot fi considerate şi numite imagini poetice, pleonasmul are mari restricţii în acest sens (→ pleonasm).

În schimb, există nenumărate situaţii în care imaginile poetice sunt, de fapt, nu figuri izolate, ci conglomerate de figuri (→ înlănţuirea figurilor, suprapunerea figurilor).

IMPERFECT NARATIV

Timpul imperfect al modului indicativ are valori stilistice particulare. Acţiunea exprimată de el poate fi durativă, iterativă sau continuă. Recurenţa sa într-un text dă senzaţia de tablou în mişcare. Prin acest timp verbal se povesteşte şi se descrie în acelaşi timp. Naraţiunea curge, dar ritmul mişcării este lent:

*Taberele de cară **nu se mai istoveau.** Lăutarii **cântau** fără oprire. Când **căzeau** unii, doborâţi de trudă şi de vin, **se ridicau** alţii de prin cotloanele hanului. Ş-atâtea oale au frământat băutorii, de s-au crucit doi ani muierile care **se duceau** la târg la Roman. Şi la focuri, oamenii încercaţi şi meşteri **frigeau** hartane de berbeci şi viţei ori **pârpăleau** clean şi mreană din Moldova. Iar Ancuţa cea tânără, tot ca mă-sa de sprânceană şi de vicleană, **umbla** ca un spiriduş încolo şi încoace, rumenă la obraji, cu catrinţa-n brâu şi cu mânecile suflecat **împărţea** vin şi mâncări, râsete şi vorbe bune.*

(Mihail Sadoveanu, *Hanul Ancuţei*)

Spre deosebire de alte timpuri verbale, imperfectul narativ nu este foarte dinamic. Valoarea lui stilistică este mai ales evocativă, căci acţiunea se estompează în tablou, mişcarea devine imagine. Iată un fragment care ilustrează acest lucru:

*Herdelea, în vacanţă, **pierdea** vremea mai curăţind câte un pom prin grădina din spatele casei, mai plivind câte o buruiană, iar dup-masa **se odihnea** un ceas, două în stupină, alintat de*

*zumzetul harnic al albinelor. Doamna Herdelea **robotea** toată ziua cu bucătăria. N-ar fi îngăduit fetelor pentru nimica toată să se apropie de cuptor. Doar spălatul vaselor şi căratul apei **căzeau** în sarcina Ghighiţei, pe când curăţenia casei **rămânea** în stăpânirea Laurei, care, fiind fată mare, **avea** ambiţia să potrivească toate astfel încât să se observe pretutindeni gustul ei delicat... Treburile **se isprăveau** însă până pe înserat. Urma odihna în pridvor, unde femeile, brodând sau croşetând, **vorbeau** şi **râdeau,** în vreme ce Herdelea, cu pipa-n gură, **răsfoia** câte-o carte.*

(Liviu Rebreanu, *Ion*)

IMPREŢAŢIE

Imprecaţia este o figură de stil care constă în performarea unei (suite de) injurii sau a unui blestem şi reflectă implicare afectiv-emoţională puternică a locutorului în mesajul comunicat. Imprecaţia poate amenda cu duritate, violent chiar, o situaţie, o idee, o trăsătură sau un personaj etc. Prin epitetele la care recurge, prin comparaţiile şi metaforele implicite sau explicite pe care le utilizează, prin caracterul eminamente exclamativ, imprecaţia este o expresie a subiectivităţii. Ca urmare a tuturor acestor elemente, ea este, evident, puternic impregnată afectiv:

Cine iubeşte şi lasă,
Dumnezeu să-i dea pedeapsă
Târâişul şarpelui
Şi pasul gândacului,
Vâjâitul vântului,
Pulberea pământului!

(Folclor)

În exemplul citat, aparţinând literaturii populare, imprecaţia constă, de fapt, într-o enumerare de blesteme, formulate în exprimări aflate într-un stadiu de metaforizare intermediar (între metafore şi comparaţii).

O altă înşiruire de blesteme o regăsim în fragmentul următor:

În creier de mârtan spăimos, nenstare
să prindă peşte, ştirb şi îngălat,
sau de dulău la fel ca arătare
lovit de turbă-n bale şi scuipat,
în zgaibă de cătâr răsofticat
tocat mărunt cu scule ascuţite
în bălţile de şobolan bâhlite
de broaşte şi de alte lighioi vrăşmaşe
(şerpi şi şopârle, păsări cufurite)
prăjite fie limbile pizmaşe!

(François Villon, *Balada limbilor pizmaşe – zisă a blestemelor*),

în care enumerarea elementelor menite să producă dezgust *(mârtan, dulău, zgaibă, bălţi, broaşte, lighioi, şerpi, şopârle)* este dublată de o serie de epitete pe măsură *(spăimos, ştirb, îngălat, bâhlite, vrăşmaşe, cufurite)*.

Tot cu o imprecaţie ne întâlnim şi în acest exemplu din literatura clasică:

Nu-mi mai vorbi de Roma – înverşunarea mea! [...]
Vecinii săi cu ură unească-se cu toţii,
Să-i rupă temelia, lovind-o-n strănepoţi.
Şi dacă nu-i ajunge Italia întreagă
Să văd cum alte neamuri în contra ei se leagă,
Apusul, răsăritul, întregul univers
Pe trupul ei să-şi poarte nimicitorul mers!
Să i se prăvălească zidurile, să-şi taie
Cu mâna ei să-şi smulgă şi ochi, şi măruntaie,
Şi trăsnetele-n ceasul sortit de nenoroc
Pe capul ei să cadă ca-ntr-un potop de foc!

(Corneille, *Horaţiu*, *apud* DŞL)

Trebuie remarcat faptul că, deşi tot blestem (sau, mai exact, enumerare de blesteme), în acest ultim exemplu imprecaţia se menţine în sfera literarului şi prezintă chiar figuri de stil: metonimie *(Roma – înverşunarea mea, apusul, răsăritul)*, personificarea *(pe trupul ei, cu mâna ei să-şi smulgă şi ochi, şi măruntaie)*, comparaţia, metafora şi oximoronul *(ca-ntr-un potop de foc)*, epitetul *(nimicitorul mers)*.

Se observă că, indiferent de forma sub care apare (injurie sau blestem), de apartenenţa textului la un gen sau la altul, imprecaţia se realizează în stil direct.

INGAMBAMENT

Prin ingambament se înţelege despărţirea unei secvenţe lingvistice care formează o unitate lexico-sintactică prin plasarea elementelor ei componente la sfârşitul unui vers şi, respectiv, la începutul versului următor:

Copiii noştri să-i înveţi
Tu: Crezul... Născătoare
*S-ajung să-i **văd cântând** pe toţi*
***În stranã,** sărbătoarea.*

(O. Goga, *Dorinţa*)

Practic, ingambamentul reflectă nesuprapunerea sintaxei propoziţiei cu metrica versurilor, ca în exemplul ce urmează, în care verbul copulativ *(-i)* din finalul versului al doilea este despărţit de numele predicativ, situat la începutul versului următor *(puşculiţă)*:

Auzise şi Dănuţ
Că un ou e cu „bănuţ"
*Şi credea că oul **moale-i***
***Puşculiţă** cu parale.*

(Tudor Arghezi, *Bănuţul*)

Ingambamentul poate fi mai slab sau mai puternic, precum în versurile de mai jos, în care sunt despărţite chiar unităţi morfologice (în cazul de faţă, elementele unui numeral cardinal compus):

Le strig tare ca la şcoală:
*Porţia e câte **trei***
***Zeci** de boabe-n cioc de mei* [...]

(Tudor Arghezi, *Nepăsare*)

INTEROGAȚIE vezi ÎNTREBARE RETORICĂ

INTERTEXT

Numim intertext acea secvență (fragment) dintr-un text preluată ca atare sau sub o formă modificată din alt text. Intertextul este forma concretă de manifestare a intertextualității. El poate include realități lingvistice foarte variate (citate, false citate, parodii, aluzii, colaje, imitații la nivel fonetic, morfologic, sintactic, lexical și prozodic).

Pentru a înțelege mai bine ce reprezintă intertextul, să urmărim următorul exemplu:

Țin să se știe că am scris această Carte de Bucate din proprie inițiativă. Gândul meu a fost să fiu de folos și fruntașilor, și nevoiașilor, văzutelor tuturor și nevăzutelor, femeilor tinere și bune, copilelor, vădanelor, celor care au nevoie de sprijin și îmbărbătare, lacomelor, domoalelor, roșcatelor, negricioaselor, celor cu brațe ca șerpii ispite, celor cu ochi duși, pătimașelor cu somn zbuciumat și visătoarelor.

(Grigore Cugler, *Carte de Bucate*, din vol. CNC)

Este vorba de un text modern, a cărui structură se bazează, evident, pe o enumerare. Cu toate acestea, printre elementele enumerării este inserată o secvență, și anume *văzutelor tuturor și nevăzutelor,* pe care cititorul o cunoaște dinainte, din alt text, anterior celui pe care îl are în față. Această secvență aparține unui text religios, și anume *Crezului*, iar cititorul informat îl recunoaște ca atare.

Ceea ce trebuie reținut, așadar, este faptul că, pentru a recunoaște intertextul, cititorul trebuie să cunoască dinainte textul de proveniență al acestuia, altfel spus, să aibă acel fond informativ care să-i permită să înțeleagă legătura dintre cele două texte.

Recunoașterea intertextului ridică exigențele lecturii. Cititorul poate avea satisfacții culturale în urma identificării relației dintre cele două texte (textul de proveniență și textul-gazdă). În schimb,

lipsa unui bagaj de cunoștințe care să permită recunoașterea intertextului poate să ermetizeze mesajul:

Unii-nțeleg alții se uită urât
*la **jocul cu mărgelele de sticlă*** [...]
(Ion Moldovan, *Anotimp real în proză scurtă*, din vol. APG '80)

Poetul trimite la un roman semnat de Herman Hesse *(Jocul cu mărgele de sticlă)*, lucru pe care cititorul trebuie să-l știe pentru a decoda cum se cuvine mesajul.

Din perspectivă stilistică, prezența intertextului poate avea valențe multiple.

În primul rând, este vorba de un efect-surpriză pe care îl produce acest amestec de texte.

În al doilea rând, chiar această surpriză poate fi speculată (ca în exemplul extras din *Cartea de Bucate* a lui Cugler) pentru producerea unor efecte umoristice.

În plus, fiind vorba de un act intenționat, inserarea intertextului se aseamănă cu utilizarea figurilor de stil în scopul sporirii expresivității.

În sfârșit, prin trimiterile culturale pe care le presupune, intertextul poate conferi o notă livrescă ansamblului în care apare.

INTERTEXTUALITATE

Intertextualitatea este prezența efectivă a unui text în altul.

De fapt, intertextualitatea este un noțiune dificil de definit. Ea poate fi înțeleasă în sens restrâns, ca interacțiune între două (sau mai multe texte), rod al intenției emițătorului. Intertextualitatea ar fi, deci, preluarea ca atare sau în forme modificate a unei secvențe (fragment de text, titlu, expresie etc. sau a altor elemente precum cele de tip prozodic, de pildă) într-un text ulterior. Această secvență se numește intertext (→ intertext).

Dar mai putem vorbi de intertextualitate și ca proprietate a oricărui text (nu neapărat literar) de a fi inevitabil legat de texte anterioare (nici ele obligatoriu literare) și acesta ar fi sensul larg pe

care îl capătă intertextualitatea. În această accepțiune, putem vorbi despre intertextualitate chiar și în relația dintre limbaje, mai precis dintre texte care se revendică din limbaje sau stiluri diferite. Iată un exemplu în care acest tip de intertextualitate este autosemnalat de textul-gazdă în care se manifestă *(pe scurt și în limbaj de lemn):*

Pe scurt și în limbaj de lemn, dintr-un complex de factori obiectivi și subiectivi, comerțul cu cartea nu e reglementat (prin măsuri fiscale și legislative care să-l stimuleze), nu e considerat un comerț cu bunuri culturale, ci are același statut ca și negoțul cu prune uscate.

(Mircea Vasilescu, *Cărți și prune uscate*, în Dilema, 2000, p. 4)

Observăm că secvența: *dintr-un complex de factori obiectivi și subiectivi, comerțul cu cartea nu e reglementat (prin măsuri fiscale și legislative care să-l stimuleze)*, pe care o recunoaștem ca făcând parte dintr-un limbaj oficial înțepenit, este precedată de o remarcă a autorului: *pe scurt și în limbaj de lemn,* care îi semnalează prezența ca intertext și atrage atenția asupra imixtiunii unui alt tip de limbaj în limbajul publicistic. Este o modalitate interesantă, un procedeu metalingvistic prin care textul atrage atenția nu către c e e a c e vrea să spună, ci către sine însuși, asupra m o d u l u i în care spune.

O situație similară de amestec al limbajelor o întâlnim și în fragmentul următor:

*Anii de reformă care au urmat **au adus cu ei ceva clarificări ideologice,** însă foarte puțin asfalt. Problema umplerii gropilor a fost înlocuită de **problema stabilirii responsabilităților și pârghiilor noi necesare,** cu alte cuvinte, cine să le umple a devenit o problemă mai mare decât reparația în sine. Pentru care oricum nu mai existau bani.*

(Lucian Mândruță, *Geologia rutieră*, în Dilema, 2000, p. 4)

Diferența este că aici trecerea la limba de lemn se face direct, fără semnalizatori prealabili. Deplasarea de la limbajul publicistic, cu accentele sale de umor *(au adus cu ei ceva clarificări ideologice,*

însă foarte puțin asfalt) la limba de lemn *(problema stabilirii responsabilităților noi necesare)* este nemijlocită. Și, de aici, umorul inevitabil.

În concluzie, formă complexă de manifestare a relațiilor dintre textele lumii, intertextualitatea are implicații majore în planul expresiei și, din acest motiv, reprezintă un interes major pentru stilistică.

INTONAȚIE

Variația pe care o înregistrează înălțimea tonului, atunci când se rostește un enunț, poartă numele de intonație. În rostirea oricărui enunț există o silabă, numită proeminentă, care se produce pe un ton mai ridicat decât celelalte.

Dacă ultima silabă a enunțului se pronunță pe un ton la fel de ridicat ca și silaba proeminentă, avem a face cu o i n t o n a ț i e n e u t r ă:

Andrei doarme liniștit.

Dacă ultima silabă a enunțului se pronunță pe un ton mai ridicat decât cel al silabei proeminente, atunci avem a face cu o i n t o n a ț i e a s c e n d e n t ă:

Vrei să plecăm acasă?

În sfârșit, dacă ultima silabă a enunțului se pronunță pe un ton mai coborât decât cel al silabei proeminente, avem a face cu o i n t o n a ț i e d e s c e n d e n t ă:

Mă minți!

Intonația este un element care ajută la punerea în evidență, de către locutor, a unui anumit element din enunț. În acest fel intonația are relevanță în plan semantic și interpretativ.

INVERSIUNE

Inversiunea este un procedeu stilistic care constă în schimbarea topicii normale, consacrate, a unui (unor) element(e) în propoziție sau în frază.

Altfel spus, inversiunea intră în contradicție cu regula obișnuită de așezare sintactică a elementelor într-un enunț, într-o limbă dată.

Inversiunea se poate realiza prin a n t e p u n e r e a u n u i e l e m e n t, ca în exemplul următor:

***Ruginii** și **galbene,** în lumina apusului, frunzele copacilor incendiau pădurea.*

în care rolul inversiunii este scoaterea în evidență a elementelor cromatice asupra cărora autorul atrage atenția în mod particular.

Inversiunea se realizează însă și prin p o s t p u n e r e, ca în situația de mai jos, în care auxiliarul și complementele sunt așezate înaintea verbelor:

*Dacă alea **pline-le-oi,***
*Jos la țară **lăsa-m-oi,***
Biserici descuie-oi,
Slujbe** mândre **face-voi,
Slujbe** mândre cine-**ascultă?
Ascult, ascultă, Maica Sfântă.

(*Colind, apud* Vasile V. Filip)

În situația aceasta, inversiunea a fost creată în scopul obținerii rimei.

Iată o situație mai rară, în care inversiunea se realizează la nivelul frazei, prin schimbarea locului firesc al subordonatelor:

***Că ești frumoasă,** cred; **că mă iubești,** îți mulțumesc; **că-mi oferi** tot ceea ce tu crezi că m-ar face fericit, mă face să fiu în stare a-mi jertfi viața pentru tine.*

(Mihai Eminescu, *apud* DȘL)

Inversiunea este un procedeu cuprinzător, care se poate realiza la toate nivelurile sintactice. Uneori, elementele implicate în inversiune sunt dizlocate și atunci inversiunea se asociază hiperbatului (→ hiperbat):

Frunza-n codru cât învie
Doina cânt de voinicie.

(Folclor, *apud* Dragomirescu)

INVOCAȚIE

Invocația este o figură retorică prin care se adresează direct și patetic o rugăminte unei divinități, unei figuri simbolice, unei personalități marcante care, de obicei, nu este și nu poate fi prezentă:

*Cum nu vii **tu, Țepeș, Doamne,** ca punând mâna pe ei*
Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei;
Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni.

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

Prin extensiune, invocația poate fi îndreptată și către un obiect (în sensul larg al termenului), către o abstracțiune, precum în cele ce urmează:

Tu, minunată poezie,
Uitatul meu ostrov de flori,
Îmi mai deschizi azi poarta mie,
Când mă întorc din pribegie,
Străin cu pași rătăcitori ?

(Octavian Goga, *Revedere*)

Această figură de stil, frecventă în textele poetice clasice, se realiza mai ales sub forma unei rugăminți formulate de poeți către zei, pentru a primi inspirație. Azi ea este utilizată mult mai rar.

IRONIE

Ironia este o figură de stil care constă în simularea unei expresii serioase, de cele mai multe ori laudative, atunci când intenția este, de fapt, de a transmite un mesaj comic. Reușita ironiei este garantată de existența unui fond informativ comun, a unei enciclopedii comune emițătorului și receptorului, care să asigure decodarea corectă a intenției celui dintâi.

Ea este o modalitate de a critica sau de a persifla, procedând însă invers, adică aparent lăudând sau admirând. Din această cauză, ironia se înrudește cu antifraza, eufemismul și litota (→ antifrază,

eufemism, litotă). Atunci când ironia devine deosebit de acidă, ajungând până la forme virulente, sau atunci când produce un efect de amărăciune, ea se numeşte sarcasm (→ sarcasm).

Atragem atenţia asupra faptului că ironia nu se confundă cu umorul, întrucât, spre deosebire de acesta din urmă, ironia simulează o laudă, dorind să afirme, implicit, contrariul.

Să urmărim câteva dintre modalităţile de producere a ironiei.

Iată, de pildă, cum, la Caragiale, laudele la adresa lui Agamiţă Dandanache sunt simulate, efectul care se urmăreşte fiind, în realitate, ridiculizarea personajului, inclusiv prin imitarea modului de a vorbi al acestuia. Nici unul dintre atributele *onestul, admirabilul, sublimul* nu sunt rostite în sensul propriu, iar, în ce priveşte apelativele *neicusolul* şi *puicusolul*, ele sunt maliţioase reproduceri ale felului în care vorbeşte personajul:

TIPĂTESCU: *Unde eşti, Caţavencule, să te vezi răzbunat! Unde eşti, să-ţi cer iertare că ţi-am preferat pe* ***onestul*** *d. Agamiţă, pe* ***admirabilul,*** *pe* ***sublimul,*** *pe* ***neicusorul,*** *pe* ***puicusorul*** *Dandanache* [...]

(I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*)

Tot o mostră de ironie conţine şi următorul fragment, în care *stupi, oi, cai* sunt minimalizate în mod voit şi numite *bagateluri*, deşi autorul doreşte să se înţeleagă exact contrariul (→ antifrază):

Galbeni stupi, oi, cai, boi şi alte bagateluri de-al-de-aceste, *prefăcute în parale, trebuia să ducă dascălii plocon catihetului de la* ***fabrica de popi*** *din Folticeni; şi-apoi lasă-te în conta sfinţiei sale,* ***că te scoate poponeţ, ca din cutie.***

(Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*)

Că este vorba de ironie, şi nu de simplu umor, o dovedeşte faptul că cele relatate sunt prezentate într-o lumină critică şi, în plus, în cazul de faţă, întâlnim exprimări sarcastice de felul *fabrica de popi, te scoate poponeţ, ca din cutie.*

Ortografierea inutil pretenţioasă a numelui propriu, exprimările exagerat preţioase *(preşedenţia tinerei doamne Athenais Grégoraschko, lumina petroleului, infatigabililor dănţuitori),* emfatice *(trebuie cu regret să se desparţă),* precum şi secvenţele intertextuale (*aurora cu degetele ei de roză* → intertextualitate) contribuie, de asemenea, la producerea ironiei:

Onorurile balului le-a făcut comitetul damelor, ***sub preşedenţia tinerei doamne*** *Athenais Grégoraschko, soţia subprefectului. S-a petrecut până la şapte dimineaţa, când* ***aurora cu degetele ei de roză*** *a venit să bată la uşa orizontului şi să stingă cu privirile ei* ***lumina petroleului,*** *amintind* ***infatigabililor dănţuitori*** *că* ***trebuie cu regret să se desparţă.***

(I. L. Caragiale, *High Life*)

Sorgintea ironiei şi a umorului se regăseşte adesea în faptul că, în conştiinţa colectivă, a masei receptorilor, se cristalizează, la un moment dat, o anumită enciclopedie (lingvistică sau nu) comună, din care derivă, inevitabil, o anumită aşteptare îndreptată aprioric spre o anumită opţiune. În virtutea acestui fapt, cititorii vor fi predispuşi să considere (în fragmentul de mai jos) drept fireşti determinări ca *bani, posibilităţi, caracter, idei,* pe lângă nucleul *candidaţi,* şi nu *de bitum,* element care le contrazice o anumită aşteptare, creată ca urmare a unei obişnuinţe:

Târgul a fost onorat de ambele părţi: gropile au fost astupate, iar în satul meu, nimeni n-a votat cu candidaţii lipsiţi de bitum.

(Lucian Mândruţă, *Geologia rutieră*, în Dilema, 2000, p. 5)

După cum se poate observa în toate exemplele supuse analizei, prezenţa ironiei într-un text îi conferă acestuia o notă spirituală, vivace.

Î

ÎNLĂNȚUIREA FIGURILOR

Prin înlănțuirea figurilor de stil se înțelege aglomerarea într-un spațiu relativ restrâns a diverse figuri și tropi, care se generează unele pe altele, dând naștere unei explozii de imagini ce conferă textului în care apar un aspect baroc.

Să analizăm un exemplu, impresionant prin înlănțuirea de figuri stilistice pe care o desfășoară:

Floare-a lumilor, val verde cu lucori de petre rare,
Mări pe care vase d-aur port piper și scorțișoare,
Părând piepteni trecuți molcom printr-un păr împarfumat,
Strop de rouă-n care cerul e cu nouri mestecat,
O, Levant, în cari zefirul umfle-ai sei obraji de zeu,
Cu simțiri aprinse umpli neguros sufletul meu!
O, Levant, Levant ferice, cum nu simți a mea turbare,
Cum nu vede al tău ochiu cu văpăi de chihlimbare
Noaptea turbure din peptu-mi, zbuciumul ce am în sân [...]

(Mircea Cărtărescu, *Levantul,* din vol. L)

Enumerarea de metafore și de sinecdoce *(val verde, mări),* urmate, la rândul lor, de determinări metaforice *(cu lucori de petre rare, d-aur),* este complinită de comparație *(Părând piepteni trecuți molcom printr-un păr împarfumat)* și reprezintă, practic, definiția poetică a Levantului (→ definiție poetică). Levantul face însă și obiectul unei invocații (→ invocație), care, la rândul ei, se leagă de o metaforă personificatoare *(obraji de zeu)* și se prelungește într-un vers în care întâlnim epitete *(neguros sufletul meu, văi de chihlimbar)* ș.a.m.d.

ÎNTREBARE RETORICĂ

Întrebarea retorică este un procedeu prin care emițătorul (vorbitorul, autorul, un personaj etc.) emite intenționat o interogație la care nu așteaptă răspuns. Aceasta se întâmplă fie pentru că nu există un interlocutor prezent, precum în cazurile monologurilor, fie pentru că acesta, dintr-un motiv sau altul (nu știe răspunsul, îi e teamă să îl dea, îl consideră, oricum, evident sau subînțeles etc.), nu îi poate răspunde, fie pentru că întrebarea cu pricina chiar nu este susceptibilă de a primi un răspuns real, logic. Practic, întrebarea retorică reprezintă o formă de strategie prin care se întrerupe firul discursului, se atrage atenția unui interlocutor, a unui destinatar prezent sau presupus, pe care cel care formulează întrebarea îl obligă (prin imposibilitatea de a da un răspuns) să fie de partea lui sau măcar să își însușească problemele lui.

Dacă cercetăm fragmentul:

Și avusese Pendragun izbânzile acelea toate, fiindcă știa să prețuiască sfaturile celor bătrâni și înțelepciunea barzilor.

Cine mai poate azi să vadă în viitor, cum vedeau barzii în vremurile de demult? Cine mai știe și mai poate să cânte azi cum cântau ei?

Iar dintre toți barzii aceștia, cel mai de seamă a fost Merlin.

(Alexandru Mitru, *Arthur și cavalerii Mesei Rotunde*)

constatăm că *Cine mai poate azi să vadă în viitor, cum vedeau barzii în vremurile de demult? Cine mai știe și mai poate să cânte azi cum cântau ei?* sunt două false întrebări. Ele obligă la un răspuns implicit *(evident, nimeni alții)*. Acesta este răspunsul așteptat și conținut, de fapt, în propria formă (*barzii, ei* – ca să nu mai vorbim de contextul lămuritor: *Iar dintre toți barzii aceștia, cel mai de seamă a fost Merlin*).

Este evident că emițătorul nici măcar nu ia în calcul posibilitatea de a primi un răspuns și cu atât mai puțin unul care să contrazică ceea ce afirmă el, de fapt, într-o formă mascată.

În fragmentul următor, situația se schimbă puțin. La o privire atentă observăm că emițătorul nu mai încearcă să atragă de partea

sa – în sensul de a-şi impune opinia – receptorul (destinatarul). De această dată, tot fără a aştepta un răspuns, poetul se foloseşte de întrebările retorice pentru a implica cititorul în dilemele sale. Încă o dată, întrebarea retorică e o strategie, cu atât mai mult cu cât destinatarului i se oferă mai multe căi de a găsi un răspuns, de altminteri imposibil de dat:

Mi-e sufletul ca marea ce-adesea împresoară
O urmă nevăzută de nimeni în nisip.
E oare talpa celui ce-a trecut aseară?
Sau numai prevestirea, prezenţa fără chip
A unui zeu ce-aşteaptă să se întrupeze? Cine-i
Atât de blând şi tainic sub vântul mişcător,
Şi-n stare să imprime la ceasul grav al cinei
Imaginea inversă a feţei tuturor?

(Ştefan Augustin Doinaş, *Unda,* din vol. *Alfabet poetic*)

Întrebările retorice reprezintă, în fond, o modalitate de manipulare a receptorului. O provocare ce i se adresează şi la care nu poate răspunde şi, implicit, o punere în valoare emfatică, demonstrativă (chiar şi atunci când registrul este liric) a discursului emiţătorului. Fragmentul următor este relevant în acest sens:

La urma urmei, ce importanţă are ce spun? Ce importanţă are ce spune oricine despre orice subiect de pe lumea asta? *Din fericire pentru noi toţi, nimeni nu prea ia aminte* [...]

Dar ce vreau să spun de fapt? Ce pot eu să spun? N-au mai spus-o şi alţii înaintea mea, şi încă mult mai bine? [...] ***Ce-aş putea să spun eu şi cititorul să nu ştie sau, neştiind, să dorească să afle?***

(Jerôme K. Jerôme, *Gândurile trândave ale unui pierde-vară*)

Prin urmare, întrebarea retorică aduce textului (discursului) în care apare o notă pretenţioasă, demonstrativă sau de solemnitate, poate ajuta la realizarea (auto)ironiei, antifrazei etc. Valorile ei multiple păstrează un numitor comun şi acesta este caracterul emfatic.

L

LAITMOTIV

Prin laitmotiv se înţelege reluarea sistematică într-un text literar a unei idei, a unei teme sau a unui motiv, prin repetarea identică sau în forme modificate a unor cuvinte, sintagme, versuri, propoziţii etc.

Diferenţa dintre refren (→ refren) şi laitmotiv este că acesta din urmă reprezintă întotdeauna suportul unui conţinut de idei, în timp ce refrenul poate fi doar o podoabă, o marcă a melodicităţii, a unei anumite cadenţe (aşa cum se întâmplă în poezia populară).

În strofa următoare, primul şi ultimul vers se repetă, dar acest lucru nu este doar o formă de paralelism sintactic (→ paralelism sintactic). În contextul poeziei simboliste, în general, dar şi al poemului de faţă, *alb* şi *negru* au funcţii simbolice consacrate, iar *copacii albi, copacii negri* sunt simboluri (elemente concretizatoare) ale sentimentului de pustiire indus de metafora anotimp-moarte.

Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar:
Decor de doliu, funerar...
Copacii albi, copacii negri.

(George Bacovia, *Decor*)

La fel, în altă poezie:

Liceu, – cimitir
Al tinereţii mele,
Pedanţi profesori
Şi examene grele...
Şi azi mă-nfiori
Liceu, – cimitir
Al tinereţii mele!

Liceu, – cimitir
Cu lungi coridoare –
Azi nu mai sunt eu
Şi mintea mă doare...
Nimic nu mai vreu,
Liceu, – cimitir
Cu lungi coridoare...

(George Bacovia, *Liceu*)

secvenţa *Liceu, – cimitir al tinereţii mele* nu este o simplă repetiţie, ci o metaforă-suport a unui întreg complex de sentimente ce se vor induse, al ideii de timp irecuperabil, de trăiri ireversibile.

LICENŢĂ

În stilistică, prin licenţă se înţeleg două lucruri distincte. Pe de o parte, este vorba de aşa-numita licenţă poetică (→ licenţă poetică), iar, pe de altă parte, este vorba de o figură retorică.

În acest ultim caz, licenţa reprezintă o modalitate de exprimare a unei idei care şochează, contrariază sau pune într-o situaţie neplăcută auditorul sau interlocutorul, idee pe care, altminteri, convenţia socială ar prefera să o treacă sub tăcere. De aceea, licenţa este adesea acompaniată de o formulă prin care locutorul se s c u z ă:

Ceea ce vreau să dovedesc – iertată fie-mi îndrăzneala – este că, în ciuda declaraţiilor date presei, şcoala nu a făcut nimic pentru prevenirea acestor acte reprobabile.

sau c e r e p e r m i s i u n e a de a spune ceea ce crede:

Permiteţi-mi o paranteză: nu pot trece peste iresponsabilitatea societăţii comerciale care a vândut marfă stricată.

LICENŢĂ POETICĂ

Prin licenţă poetică se înţelege orice libertate, de orice tip – fonetică, morfologică, lexicală, gramaticală –, pe care şi-o poate lua un autor, abătându-se de la normele lexicale şi gramaticale în

vigoare la data respectivă, pentru a satisface, în schimb, exigenţele metrice ale textului (→ abatere, normă).

De pildă, în versurile ce urmează, Goga se abate de la norma limbii literare, care ar fi impus forma lexicală *ţintă*, optând pentru forma populară *ţântă* în vederea obţinerii rimei *(sfântă/ţântă)*:

Pe strunele neputincioase
S-ar zămisli cântare ***sfântă,***
Dând înţeles vieţii mele
Şi morţii ferecându-i ***ţântă!***

(Octavian Goga, *În codru*)

Licenţă poetică este şi preferarea formei regionale cu fonetismul specific – *vreu*, în locul literarului *vreau*, pe care o întâlnim la Bacovia:

Azi nu mai sunt eu
Şi mintea mă doare...
Nimic nu mai ***vreu*** *–*
Liceu, – cimitir
Cu lungi coridoare [...]

(George Bacovia, *Liceu*)

Tot cu o licenţă poetică – de această dată, de ordin morfologic – avem a face şi în fragmentul de mai jos. Poetul inventează un plural masculin al unui substantiv neutru, tot de dragul realizării rimei *(raii/caii)*:

Am văzut iaduri, nu am văzut ***raii,***
Noi eram jos şi soarta trăgea sus,
Noi, bieţi ţărani români, în spate am dus
Căruţe, tunuri. Noi şi dânşii, ***caii.***

(Adrian Păunescu, *Greul războaielor*)

LIMBAJ

Termenul l i m b a j are mai multe accepţiuni. Cea mai largă dintre ele pune semnul echivalenţei între limbă şi limbaj, considerându-le sinonime.

Privite din altă perspectivă, limba şi limbajul se diferenţiază. Astfel, deşi ambele sunt sisteme utilizate în scopuri comunicative, dacă putem spune că o limbă este, obligatoriu, un limbaj, nu orice limbaj este neapărat o limbă. Prin urmare, extensiunea termenului l i m b a j se reduce, el fiind văzut mai ales ca un ansamblu de elemente şi de reguli, oarecum specializat şi, în orice caz, cu o arie de acoperire cel mult egală cu cea a unei limbi.

În altă accepţiune, limbajul este sinonim cu stilul funcţional. În această accepţiune, el este un sistem lingvistic, specializat în grade diferite şi care este menit să servească necesităţilor de exprimare ale unui anumit domeniu (social, cultural, profesional, familial etc.).

Nu trebuie să privim limbajele (stilurile funcţionale) ca pe nişte sisteme artificiale, create în scopuri determinate. Ele nu sunt altceva decât ipostaze ale limbii înseşi, atunci când aceasta are o destinaţie specială. Există, prin urmare, un limbaj familiar, altul popular, există un limbaj beletristic, dar şi unul juridico-administrativ, unul ştiinţific, sportiv etc. (→ stilistică).

LIMBAJ ADMINISTRATIV

Limbajul administrativ se constituie ca o arie mai puternic specializată a unei importante subdiviziuni a limbajului cultivat, şi anume limbajul juridico-administrativ. Să luăm o mostră din textele care aparţin acestui limbaj:

MUNICIPIUL BUCUREŞTI NR. 14408/2000
Str. Parfumului, nr. 2-4
Tel. 321.69.18
Fax 321.20.40

SERVICIUL SPAŢIU LOCATIV,
PATRIMONIU ŞI
EVIDENŢA PROPRIETĂŢII

CĂTRE
D-NA MARIA GEORGESCU

Urmare cererii dvs. nr. 14408/2000, prin care solicitaţi sprijin în vederea reglementării situaţiei locative, vă comunicăm:

Conform prevederilor legale în vigoare (Legea nr. 114/96), locuinţele din fondul locativ de stat se repartizează cetăţenilor care au domiciliul stabil pe raza sectorului respectiv şi în funcţie de posibilităţile de care dispune primăria.

În prezent, Primăria Sectorului 3 se confruntă cu mari greutăţi în realizarea programului de construcţii de locuinţe, de aceea nu putem rezolva problema dvs.

PRIMAR, *ŞEF SERVICIU,* *INSPECTOR ,*
EUGEN PLEŞCA *LAURA PRICOP* *ELISABETA BUZEA*

Aşa cum reiese din exemplul reprodus mai sus, l i m b a j u l a d m i n i s t r a t i v se caracterizează în primul rând prin faptul că este i m p e r s o n a l şi că dispune de o t e r m i n o l o g i e p r o p r i e.

În ceea ce priveşte aspectele s e m a n t i c e, se observă că acest limbaj este esenţialmente denotativ. Sensurile figurate, conotaţiile, figurile (cu excepţia celor tocite prin uz, consacrate: *fondul locativ, raza sectorului*) sunt nule. Ambiguităţile sunt eliminate, iar sinonimia este aproape nulă.

Din punct de vedere l e x i c a l, limbajul administrativ se distinge prin preponderenţa neologismelor (*serviciul, spaţiu, locativ, patrimoniu, proprietate, evidenţă, a comunica, a solicita, a confrunta, a repartiza, program, posibilităţi, a dispune, stabil* etc.).

Din punct de vedere s i n t a c t i c, se remarcă frecvenţa elipselor *(urmare cererii, şef serviciu, serviciul spaţiu locativ)*.

De asemenea, se poate observa că limbajul administrativ are clişee specifice *(Aducem la cunoştinţă prin prezenta)*.

Textele administrative dispun adesea de o aşezare în pagină specială, impusă de alte norme decât cele obişnuite şi care serveşte

tipului special de mesaj pe care îl transmit. În plus, ele uzează des de cifre şi abrevieri (*str., tel., fax, nr., dvs., jud.* etc.).

LIMBAJ ARTISTIC (~ BELETRISTIC)

Limbajul artistic este limbajul propriu literaturii, în variantele sale cultă (→ limbaj cultivat) şi populară (în această ultimă situaţie având un pronunţat caracter oral) (→ oralitate). Cu toate acestea, forme artistice pot adopta şi alte limbaje sau sublimbaje, aşa cum sunt, de pildă, limbajul publicistic sau eseistic. Acestea pot recurge la un mod de exprimare eminamente poetic, păstrându-şi totuşi specificul ca limbaje (→ limbaj eseistic, limbaj publicistic).

Dar limbajul artistic este singurul care se opune tuturor celorlalte prin faptul că are ca dominantă funcţia p o e t i c ă, pe care o menţine chiar în defavoarea celei referenţial-informative.

Pentru a înţelege mai bine ceea ce îndreptăţeşte să vorbim despre el ca despre un limbaj aparte vom recurge la câteva exemple:

Simţeam că, fără s-o iubesc, mă subjugă. Frumuseţea unei flori e cifrată în sămânţă, dar adesea sămânţa asta e halucinogenă [...].

Vălurile care acopăr sufletul şi pe care, dându-le la o parte (cum spune Tolstoi că procedează artiştii), am descoperi chiar sufletul, ea nu le avea. Însemna cumva acest lucru că era cumva vulnerabilă? Vălurile protejează. [...] *Aveam copleşitoarea impresie că alchimia fiinţei ei era permanent dată pe faţă, că nu se cenzurează nimic din ceea ce e acolo şi că în fiecare clipă spectacolul interior se proiectează în afară şi timpul trăirii ei curge asemenea unui râu.*

(Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*)

Aşa cum se observă, limbajul artistic exprimă conţinuturi vagi, elastice, susceptibile de interpretări, se referă la obiecte şi situaţii care pot fi expuse fără o mare precizie, care, de altfel, ar şi dăuna, transformându-l într-o cronică sau dându-i o tentă ştiinţifică. Prin urmare, el are nevoie de forme de exprimare care să reflecte acest

lucru. În limbajul artistic, termenii polisemantici îşi pun în valoare istoria semantică şi încărcătura afectivă, cuvintele grele de înţelesuri sunt căutate. Acest limbaj recurge la artificii sintactice sau la tropi, căutând nu numai noutatea expresiei, ci şi transmiterea, cu orice preţ, a unei stări de spirit. Mai mult, valoarea procedeelor limbajului artistic nu se rezumă la aspectul formal şi la atingerea unui anumit grad de expresivitate, ci poate afecta întreaga structură a textelor în care acestea apar, devenind factori organizatori ai operei sau ai fragmentului respectiv.

Prin urmare, se cultivă ambiguitatea, din acest punct de vedere stilul beletristic fiind foarte distanţat de limbajul ştiinţific.

De fapt, limbajul artistic este şi singurul care îşi permite luxul de a dispune fără restricţii (în afara celor estetice) de absolut toate resursele pe care le oferă o limbă naturală. De aceea, este aproape imposibil (şi inutil) să se inventarieze global, pe paliere lingvistice, totalitatea procedeelor de care uzează acest limbaj.

În limbajul artistic, încărcătura emoţională este foarte mare. Deoarece comunicarea este unidirecţională (de la emiţător la receptor), limbajul artistic este pronunţat s u b i e c t i v.

De altminteri, limbajul artistic pendulează între tendinţa de a exprima în mod concentrat o pluralitate de conţinuturi, ceea ce conduce la producerea ambiguităţii – trăsătură de bază a limbajului poetic – şi redundanţă, cultivată adesea în scopuri estetice (→ redundanţă). Din acest punct de vedere, limbajul ştiinţific se află la celălalt pol, căci acesta din urmă respinge deopotrivă redundanţa şi ambiguitatea (→ limbaj ştiinţific).

LIMBAJ CULTIVAT

Limbajul cultivat reprezintă una dintre cele două variante fundamentale – alături de limbajul popular – ale unei limbi. El este varianta îngrijită, cultă a unei limbi, scrisă sau orală, care se conformează regulilor de pronunţie sau gramaticale în vigoare la un moment dat.

Acest limbaj se remarcă printr-un anumit vocabular, foarte permeabil la neologisme, refractar argoului, denumirilor populare şi regionale (cu excepţia cazurilor în care sunt utilizate intenţionat) etc. Este materialul pe care îl utilizează limba literară (care, la rândul ei, nu trebuie confundată cu limba literaturii, cu limbajul artistic, beletristic).

Limbajul cultivat se subdivide în două clase mari: cea a limbajului artistic (poezie şi proză) şi, respectiv, clasa limbajelor nonartistice. În această ultimă clasă intră limbajul standard, precum şi limbajele specializate, în funcţie de diferite domenii – oficial, familial, tehnic, ştiinţific, juridic, administrativ etc.

LIMBAJ ESEISTIC

Limbajul eseistic face parte din varianta cuprinzătoare a limbajului cultivat şi are anumite trăsături care îl particularizează în ansamblul limbajelor în care se subîmparte acesta din urmă (→ limbaj cultivat). El a fost deseori inclus în categoria largă a limbajului beletristic, considerându-se că eseul este o specie literară. Dar prezenţa aserţiunilor cu valoare de postulate sau de adevăruri generale apropie însă limbajul eseistic de limbajul filozofic.

Cu toate acestea, rigurozitatea, precizia termenilor pe care o întâlnim în limbajul filozofic (şi este aceeaşi ca în limbajele ştiinţifice) nu mai este obligatorie în limbajul eseistic, limbaj care face loc polisemiei şi ambiguităţii. Acest lucru se întâmplă deoarece limbajul eseistic mizează, în demersul său persuasiv, pe funcţia poetică a limbajului, în timp ce limbajele ştiinţifice nu. Ca urmare, acest limbaj se apropie foarte mult de limbajul artistic, de stilul beletristic. Un prim exemplu ne-ar fi util pentru a înţelege mai bine aceste caracteristici:

Vreau să spun că acei care vorbesc şi scriu despre agonie, deznădejde şi moarte – nu au atins ultimele culmi. Altminteri, nu ar mai avea nici ispita, nici puterea de a-şi mai striga deznădejdea. Vreau să spun că o deznădejde mărturisită poartă încă izvorul nădejdii, că o agonie de care îţi dai seama şi împotriva căreia lupţi

justifică încă o dată victoria vieţii [...] *deznădejdea şi agonia pot fi trepte, nu centre. Atâta timp cât sunt trepte, preţuiesc tocmai pentru verificările pe care le dau vieţii şi cunoaşterii. În clipa când ajung centre definitive, automatisme de stări sufleteşti sau de cuvinte, sunt nu numai inutile şi nesănătoase, dar sunt de-a dreptul necaritabile. Ceea ce îmi displace cel mai mult în desperare este egoismul ei, este lipsa de caritate, ca să nu mai vorbesc de celălalt mare păcat, împotriva nădejdii. În această privinţă, teologia creştină s-a adăpat din însuşi izvorul central al vieţii şi al bucuriei – socotind deznădejdea ca cel mai negru păcat, împotriva Duhului Sfânt. Să nu uităm că şi o crimă poate fi iertată, în teologia creştină, dar o deznădejde consumată (sinuciderea) nu. De data aceasta, viaţa întreagă şi bucuria existenţei vorbesc printr-un principiu de teologie.*

(Mircea Eliade, *Drumul spre centru*)

Anafora *vreau să spun* creează o simetrie la nivelul frazelor din text şi permite reluarea, într-o formă nouă, a ideii care se doreşte exprimată. Frazele au o anumită curgere, iar structura textului este asemănătoare celei din argumentaţie (→ argumentaţie). Astfel, ca şi în argumentaţie, s e e n u n ţ ă o i d e e – u n a d e v ă r *(...acei care vorbesc şi scriu despre agonie, deznădejde şi moarte – nu au atins ultimele culmi. Altminteri, nu ar mai avea nici ispita, nici puterea de a-şi mai striga deznădejdea. Vreau să spun că o deznădejde mărturisită poartă încă izvorul nădejdii, că o agonie de care îţi dai seama şi împotriva căreia lupţi justifică încă o dată victoria vieţii...)*. Ceea ce urmează reprezintă d e m o n s t r a ţ i a (se aduc argumentele). Textul eseului este adesea structuat în funcţie de aceste două părţi – un enunţ asertiv ce conţine o consideraţie cu caracter general şi o parte mai amplă, cu caracter persuasiv, care joacă un rol asemănător demonstraţiei unei probleme de matematică. Dacă se porneşte de la anumite date care se înlănţuie, se asociază şi se determină, ajungându-se, din aproape în aproape, la ideea cu statut de adevăr general, demersul este d e d u c t i v. Dacă, în schimb, se porneşte de la enunţarea ideii şi se continuă cu demonstrarea celor afirmate, demersul este i n d u c t i v.

Aceleaşi structuri le regăsim, adesea, în textele filozofice şi în limbajul ştiinţific, în general (→ limbaj ştiinţific, limbaj filozofic). Dar limbajul eseistic este mai permisiv şi se situează la confluenţa dintre filozofic şi artistic. El recurge la imagini poetice, la figuri (anafora citată, enumerările, metafora *culmile agoniei, izvorul nădejdii, teologia s-a adăpat din însuşi izvorul vieţii*, epitetul *negru păcat*). Construcţiile corelative *(atâta timp... tocmai, nu numai... dar)* dau echilibru frazelor şi asigură, alături de elipse (ne referim la conectorii de tipul *de aceea, ca urmare*), un anumit ritm.

În ceea ce priveşte categoria persoanei, aceasta se poate schimba în funcţie de exigenţele demonstraţiei.

Dacă în primul text analizat discursul se desfăşura sub semnul persoanei I, în fragmentul ce urmează, care aparţine, ca specie, jurnalului (şi, deci, ar trebui să fie scris tot la persoana I), dar reprezintă o splendidă mostră eseistică, tonul este imperativ şi exortativ, iar persoana a II-a predomină:

(În această a doua celulă de închisoare se petrece ceea ce trebuie să se fi întâmplat pe drumul către Emaus. Mântuitorul nu mai e printre ai Săi, mirele a plecat. Dar se cuvine să începi tu, om, a secreta fidelitate şi un nou fel de fericire, mai în surdină, şi să desprinzi realitatea prezenţei mângâietorului în locul cel mai neaşteptat, mai arid; în tine trebuie să dai tu însuţi mai mult, nu mai eşti simplu spectator, nuntaş, ci participant cu drepturi egale, asociat, făuritor de fericire pe cont propriu. Trebuie să dovedeşti un lucru foarte greu, că nu numai începutul – nunta – e curat, ci şi traiul cotidian poate fi menţinut la un grad acceptabil de relativă noblete şi demnitate. La fel ca începutul nu e: şi ne doare. Dar tocmai asta e diferenţa dintre copilărie şi maturitate: durerea recunoscută şi răbdată, acceptarea inevitabilei diferenţe de nivel dintre puritatea nunţii şi a sărbătorii şi impuritatea zilelor de rând şi anilor de şart.)

(Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*)

Cu toate acestea, ca şi în fragmentul precedent, autorul adoptă persoana I, dar plural *(să nu uităm, ne doare)* atunci când necesitatea de a convinge o impune, solidarizându-se cu receptorii.

Figuratul abundă *(mângâietorul, a secreta fidelitate, nuntaş, nuntă)*, comparaţiile sunt admise *(În această a doua celulă de închisoare se petrece ceea ce trebuie să se fi întâmplat pe drumul către Emaus.)*.

Construcţiile adversative, structurile corelative *(nu mai eşti simplu spectator, nuntaş, ci participant cu drepturi egale)*, formulele explicative care apar după pauzele impuse de semnele „ : " şi „ ;", toate acestea apropie consideraţiile filozofice pe care le face autorul de artă. Ideii i se dă un trup frumos – cuvântul, limbajul artistic.

Să remarcăm şi redundanţa care explicitează, dar aduce, în acelaşi timp, şi o notă de poezie, împingând limbajul eseistic spre latura beletristică a limbajului cult.

Aşadar, între literatură şi filozofie, limbajul eseistic se impune şi oferă stilisticii un obiect de studiu încă insuficient explorat.

LIMBAJ FAMILIAR (~ COLOCVIAL)

Limbajul familiar este acea variantă a unei limbi care se utilizează de către vorbitori în circumstanţe neoficiale. El este, practic, limbajul cotidian, limbajul conversaţiilor curente. De aceea, el este dominat de d i a l o g (deşi poate apărea în scrisori, notiţe personale etc.). Având în vedere această definiţie, rezultă că limbajul familiar nu se poate circumscrie – precum cel argotic, de pildă – unei anumite arii sociale, unei anumite clase şi nici unui domeniu. Vorbirea familiară este utilizată de toţi participanţii la comunicare, la un moment dat, oricât de cultivaţi ar fi aceştia, şi este mai degrabă o formă de exprimare legată de circumstanţe.

De aceea, limitele vorbirii familiare sunt mult mai laxe, de la uşoara îndepărtare de la limbajul literar şi până la acceptarea unor termeni argotici sau a unor exprimări mai puţin îngrijite. Formele pe care le înregistrează limbajul familiar sunt variate, lucru care se explică, deopotrivă, prin varietatea utilizatorilor lui, a gradului de

pregătire individual şi a situaţiilor de comunicare (→ situaţie de comunicare).

Iată un fragment dintr-o operă literară care reproduce însă un scurt dialog desfăşurat în limbaj familiar:

– Nu ştii ce viperă este tanti Aglae asta! Uf!

Ca şi când ar fi bănuit o inamiciţie, Aglae [...], *care-i zărise în treacăt sub sclipirile lunii, zise tare de jos:*

– Otilio, să-l aduci mâine pe dumnealui la noi!

– Da, tanti [...].

(George Călinescu, *Enigma Otiliei*)

Prima trăsătură a limbajului familiar este spontaneitatea acestuia.

Dat fiind faptul că este folosit în circumstanţe foarte variate, că nu este specializat şi că în actul de comunicare rolul emiţătorului şi, respectiv, al receptorului sunt interşanjabile, limbajul familiar este dominat simultan de funcţiile referenţială, expresivă (sau emotivă, care reflectă implicarea afectivă a emiţătorului), persuasivă (care vizează receptorul) şi fatică (funcţie ce reflectă controlul pe care vorbitorii îl exercită asupra canalului de comunicare, asupra modului în care circulă informaţia şi are ca forme lingvistice exprimări de genul: *alo! mă auzi?, înţelegi?, ştii?, atenţie!, nu mai spune!* etc.).

Pe palier lexical, în limbajul familiar se regăsesc cuvinte şi expresii din lexicul argotic, popular, neologic şi din jargon.

Există cuvinte de uz familiar general: *ăsta, mă, baftă, mersi, belea, chestie, pa, ciao.*

Pronunţările rapide, în care finalul cuvintelor rămâne nerostit, sunt şi ele specifice limbajului familiar: *tre' să, poa' să, 'neaţa.*

Reproducem în continuare un fragment aparţinând limbajului publicistic, dar care imită şi reproduce chiar modul de exprimare familiar *(frăţie, ce-ţi trăsneşte prin cap, eşti trăsnit, la ceasu' care nu mai e, p-un tovarăş, pă ăla şmecheru, scoate poante pe bandă,*

ora aia) al elevilor, aflat la graniţa cu argoul *(cu cine vrea muşchii tăi, de cad pe burtă, să mor io):*

Pentru Găbiţă, elev în clasa a XI-a la colegiul naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti, fericirea înseamnă distracţie. Iar distracţia e ceva ce se află la o petrecere, în trei sticle de bere sau pe Internet [...]. *Adică „te duci acolo la Internet Café şi vorbeşti* [...] *" Şi începi să scrii ce-ţi trăsneşte ţie prin cap, cu cât eşti trăsnit mai tare, cu atât fata e impresionată mai mult şi vrea să-l vadă „pă ăla şmecheru' care scoate poante pe bandă. Distracţia propriu-zisă – zice Găbiţă – de-abia aici începe: îi dai întâlnire la Universitate la ceasu' care nu mai e şi-l descrii p-un tovarăş de-al tău care ştii tu c-o să fie acolo la ora aia" şi vine şi Găbiţă cu alţi trei prieteni şi, pitiţi pe undeva, prin apropiere, se distrează „de cad pe burtă, să mor io". Şi asta se numeşte, mai puţin biblic, fericire.*

(Matei Florian, *Floarea albastră de Internet*, în Dilema, 2001, p. 19)

Tot din punct de vedere lexical, limbajul familiar se remarcă prin preferinţa pentru diminutive, hipocoristice şi augmentative, pentru termenii peiorativi, pentru expresii şi locuţiuni idiomatice. Foarte frecvent apar şi ticurile verbale, ca şi clişeele.

Morfologic, se înregistrează preferinţa pentru persoana a II-a singular sau pentru pronumele personal *dumneata*. De asemenea, marcă a afectivităţii, interjecţiile apar cu o frecvenţă apreciabilă.

În ceea ce priveşte sintaxa limbajului familiar, aceasta abundă de exprimări trunchiate, de elipse, de formule topice afective (inversiuni, dizlocări).

În funcţie de circumstanţele în care este utilizat şi de obiectul comunicării, limbajul familiar poate înregistra figuri de stil intenţionat expresive şi conotaţii.

LIMBAJ FILOZOFIC

Limbajul filozofic este o variantă a limbajului ştiinţific. El se distinge de alte limbaje ce ţin de aria ştiinţificului prin anumite trăsături.

O trăsătură comună cu celelalte variante ar fi aceea că limbajul filozofic este impersonal. Marca acestui lucru o regăsim la nivel m o r f o l o g i c – comunicarea se face la persoana a III-a:

Despre categorii nu se poate spune în nici un caz că ar fi „plăsmuiri" ale spiritului omenesc, în sensul în care această afirmaţie se poate face despre orice creaţie culturală. Întâi, rămâne o întrebare deschisă dacă ideile categoriale sunt în genere simple plăsmuiri; ele par, înainte de toate, structuri sau factori funcţionali, iar ca structuri ele ar putea să fie impuse spiritului uman prin ceea ce altădată numeam „cenzură transcendentă" şi, în consecinţă, ele ar putea să fie tot atâtea momente cu tâlc într-o rânduială şi finalitate metafizică.

(Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*)

Rareori, atunci când intervine persoana I, ea are alt statut, care depăşeşte cu mult rolul persoanei gramaticale. (Aşa se întâmplă, de exemplu, în formula carteziană *Cogito, ergo sum.*) Totuşi, aceasta este o nouă trăsătură care îl diferenţiază de alte variante ale limbajului ştiinţific.

O altă observaţie asupra limbajului filozofic este aceea că anumiţi termeni pe care îi utilizează – şi care reprezintă obiecte de cercetare (obiectele cunoaşterii) – au sensuri ultraspecializate, care circumscriu cu mare precizie o anumită realitate (un anumit aspect). Sensurile respective pot fi create şi impuse de un anumit autor sau de un curent şi pot rămâne valabile doar în interiorul unui anumit sistem. Fragmentul următor ne va servi drept exemplu:

Cuvântul n a t u r ă mai primeşte şi altă semnificaţie, şi anume desemnează o b i e c t u l, pe când, în semnificaţia de mai sus, el indică doar l e g i t a t e a determinărilor existenţei, lucrurilor în

genere. Privită material, natura este, aşadar, s u m a t u t u r o r o b i e c t e l o r e x p e r i e n ţ e i. Nu ne vom ocupa aici decât de aceasta din urmă. De altfel, lucrurile care nu pot deveni niciodată obiecte ale unei experienţe ne-ar sili – dacă ar fi să fie cunoscute aşa cum sunt ele în sine – să formulăm concepte a căror semnificaţie nu ar putea să fie niciodată i n c o n c r e t o (adică în vreun exemplu oarecare al unei experienţe posibile).

(Immanuel Kant, *Prolegomene la orice metafizică viitoare care se va putea înfăţişa drept ştiinţă*)

Din punct de vedere s e m a n t i c şi l e x i c a l, se observă că în limbajul filozofic polisemia este redusă prin presiunea contextului şi, astfel, ambiguitatea este evitată.

Se remarcă, de asemenea, predilecţia pentru termenii abstracţi şi marea deschidere pentru neologisme:

Sensibilul. La nivelul lumii sensibilului se petrec procesele îmbătrânirii şi de aceea oamenii de ştiinţă tratează corpul omului îmbătrânit. Se acordă simţurilor un rol hotărâtor, întinzându-le funcţiile în lumea spirituală. Aceasta fizicalizare a fost combătută de Platon şi Descartes, ultimul arătând limitele văzului în contemplarea cerului. [...] *Aşa cum Descartes a arătat că ochiul nu percepe cerul real şi Kant a arătat cum spiritul corectează imaginea falsă a unui băţ în apă, pe care ochiul îl vede rupt, deşi nu este, aceste constatări ne arată rolul simţurilor în actele de cunoaştere. Este adevărat că întinerirea spirituală poate fi legată de cea trupească şi de aceea oamenii de ştiinţă intervin la nivelul material al corpului. Aici fizicalitatea face ca aparenţa să devină certitudine. Faptul că corpul este sediul spiritului nu conduce la concluzia identităţii lor, aşa cum nu se poate vorbi de materialitatea gândirii şi a ideilor, într-un sistem filozofic bine gândit.*

(Petre Ţuţea, *Bătrâneţea şi alte texte filozofice*)

Mai mult, atunci când este nevoie, limbajul filozofic recurge la structuri tip definiţie. Asemenea limbajului eseistic şi ca toate limbajele ştiinţifice, limbajul filozofic desfăşoară discursuri de tip deductiv sau inductiv (→ limbaj eseistic, limbaj ştiinţific).

Revenirile metalingvistice (*Nu ne vom ocupa aici decât de aceasta din urmă, să formulăm concepte* etc.) sunt, cele necesare.

Tot ca limbaj ştiinţific, limbajul filozofic poate concentra şi anunţa într-un subtitlu demersul descriptiv şi persuasiv întreprins la un moment dat *(Sensibilul. La nivelul lumii sensibile se petrec procesele îmbătrânirii* [...]). Având în vedere că trebuie să impună un sistem sau, cel puţin, o idee, textele limbajului filozofic permit analogiile *(Aşa cum Descartes a arătat că ochiul nu percepe cerul real şi Kant a arătat* [...]), dar recurg rar la figuri (şi doar în măsura în care acestea servesc, inevitabil, exprimării ideii), pentru a nu pierde, în conotaţii, proprietatea termenilor şi univocitatea mesajului.

LIMBAJ JURIDIC

Limbajul juridic se constituie ca o arie puternic specializată a unei importante subdiviziuni a limbajului cultivat, şi anume limbajul j u r i d i c o-a d m i n i s t r a t i v.

În acest limbaj, funcţiile dominante sunt cea r e f e r e n ţ i a l ă (accentul se pune pe ceea ce se comunică) şi cea p e r s u a s i v ă (destinatarul joacă un rol esenţial în comunicare, deoarece el trebuie convins).

Textele juridice pot conţine termeni şi formulări aparţinând limbajului administrativ în măsura în care obiectul lor ţine şi de domeniul administraţiei. Este cazul exemplului de mai jos, care reprezintă o declaraţie autentificată :

S-a cerut autentificarea prezentului înscris:

DECLARAŢIE

Subsemnatul, NIŢĂ ION, domiciliat în Bucureşti, Aleea Barajul Rovinari, nr. 2, bl. M 21, sc. 1, et. 4, ap. 17, sectorul 3, necăsătorit, fără copii minori, cunoscând prevederile art. 292 din Codul Penal cu privire la falsul în declaraţii, pe propria răspundere, declar următoarele:

Nu am deţinut şi nu deţin în proprietate personală şi nici nu am înstrăinat după data de 01. 01. 1990 nici o locuinţă pe teritoriul României, nu am beneficiat de sprijinul statului în credite şi execuţie pentru realizarea unei locuinţe, nu am cumpărat conform prevederilor Legii nr. 85/1992 şi Legii nr. 76/1994 şi nici nu am refuzat nici o repartiţie emisă de Primăria Municipiului Bucureşti şi nu am cedat nici un contract de închiriere.

Dau prezenta declaraţie spre a folosi la primăria competentă pentru obţinerea unei locuinţe din fondul locativ de stat.

Redactată la Biroul Notarial Bănuţă Georgeta, Bucureşti, azi (data autentificării), în trei exemplare, din care două exemplare s-au înmânat părţii.

Semnătura,

ROMÂNIA
BIROUL NOTARULUI PUBLIC
BĂNUŢĂ GEORGETA
Piaţa Mihail Kogălniceanu, nr. 8
sc. A, et. 1, ap. 5, sector 5
BUCUREŞTI
Tel/Fax: 312.28.43; 312.74.18

Textul reprodus foloseşte terminologia administrativă sau, în orice caz, cuvinte care aparţin în egală măsură limbajului juridic şi celui administrativ (este şi un motiv pentru care acestea sunt descrise adesea împreună): *proprietate personală, locuinţă, repartiţie, a ceda, contract de închiriere, Primăria (Municipiului), fondul locativ de stat.*

Cu toate acestea, el rămâne un text fundamental juridic. O dovedesc, pe de o parte, specia căreia îi aparţine – *declaraţie*, precum şi cuvintele şi sintagmele specifice: *prevederile, articol, Codul Penal, falsul în declaraţii, declar pe propria răspundere, teritoriul României, credite şi execuţie, lege, autentificare,*

formulările angajante, solemne, emfatice, cu valoare de document: *Subsemnatul, pe propria răspundere declar. Dau prezenta declarație.*

În plus, textul prezentat mai relevă și alte trăsături ale limbajului juridic: exprimarea sobră, proprietatea termenilor, lipsa ambiguității, prezența trimiterilor exacte, exprimate în cifre, abrevierile *(art.)* elipsa *(Redactată la Biroul Notarial Bănuță Georgeta, București, azi, data autentificării, în trei exemplare, din care două exemplare s-au înmânat părții).*

În general, limbajul juridic este impersonal, iar textele legilor sunt reprezentative pentru acest aspect. Cu toate acestea, stilul juridic admite și texte dominate de persoana I singular – este vorba de *declarații, depoziții* și *autentificări* etc., toate acestea presupunând faptul că emițătorul este garantul celor afirmate:

ÎNCHEIERE DE AUTENTIFICARE NR. 1855
anul 2000, luna august, ziua 31

În fața mea, Bănuță Georgeta, notar public, s-a prezentat la sediul biroului:

NIȚĂ ION, domiciliat în București, Aleea Barajul Rovinari, nr. 2, bl. M 21, sc. 1, et. 4, ap. 17, sectorul 3, identificat cu CI seria GV, nr. 222081, eliberată de Secția 12 de Poliție la 01. 08. 2000. După citirea actului, a consimțit la autentificarea prezentului înscris și a semnat toate exemplarele lui.

În temeiul art. 8 lit. b, din Legea nr. 36/ 1995, SE DECLARĂ AUTENTIC PREZENTUL ÎNSCRIS.

S-a taxat cu 3000 lei cu chit. CEC nr. 038959/29.08.2000 Ag. CEC Victoria.

S-a perceput onorariul de 80.000 lei cu chit. nr. 1002951/ 31.08.2000.

S-a aplicat timbru judiciar în valoare de 1500 lei.

Notar public,
BĂNUȚĂ GEORGETA

După cum se observă, ca și în cazul textelor administrative, cele juridice pot beneficia de reguli speciale de așezare în pagină.

Din punct de vedere s e m a n t i c, se observă că mesajele sunt clare, fără ambiguități, polisemia și sinonimia sunt excluse.

Din punct de vedere l e x i c a l, există termeni specializați *(act, înscris, articol, lege, autentic)*, formule consacrate *(în fața mea, ...notar public, identificat cu, prezentul înscris, în temeiul/ baza art. din legea...)*

Morfologic, se disting exprimările impersonale *(se declară autentic, s-a taxat, s-a înscris, s-a aplicat)* și, în general, utilizarea persoanelor a III-a și I singular.

S i n t a x a este simplă, fără abateri de la topica firească, admițând însă, uneori, elipsa.

S t i l i s t i c, acest limbaj se caracterizează prin obiectivitate, neutralitate și stereotipie. Fiind vorba de un limbaj impersonal, registrul figurat tinde spre zero.

Aspectul f o r m a l scoate în evidență faptul că cifrele apar inevitabil, iar abrevierile sunt permise *(chit., nr., art., lit.)*.

LIMBAJ MEDICAL

Limbajul medical, ca și cel matematic sau filozofic, de pildă, reprezintă v a r i a n t e s t r i c t s p e c i a l i z a t e – în funcție de domenii – ale limbajului științific. Prin urmare, el păstrează caracteristicile limbajului cultivat (→ limbaj cultivat), având însă trăsături distinctive în raport cu celelalte limbaje științifice.

Limbajul medical este impersonal (cu unele excepții, cum este, de exemplu, anamneza). El evită ambiguitățile și, ca urmare, reduce polisemia. Sinonimia există, însă este evitată, termenul cel mai precis din punctul de vedere al referentului fiind preferat *(temperatură / **febră,** capul pieptului / **epigastru,** hemoragie nazală / **epistaxis,** leșin / **lipotimie**)*.

Limbajul medical este preponderent denotativ. Figurile sunt rare (cu excepția celor consacrate, cum este, de pildă, *crosa aortică*).

Frazele au topică normală, enumerările sunt frecvente, iar elipsele sunt permise.

Limbajul medical se caracterizează printr-o terminologie imensă, în continuă îmbogățire și este, poate, limbajul cel mai permeabil la neologisme (alături de limbajul tehnic mai ales din domeniul calculatoarelor).

De asemenea, abrevierile sunt des întâlnite (TA = tensiune arterială, VS = ventriculul stâng, CoAo = coarctație de aortă etc.).

Să analizăm un exemplu:

EMFIZEM PULMONAR
Examenul clinic obiectiv

La începutul bolii inspecția toracelui evidențiază o încetinire a expirației forțate. Ulterior, în fazele avansate ale bolii, toracele capătă aspectul caracteristic de butoi (emfizematos), coastele sunt orizontalizate, spațiile intercostale sunt lărgite. În unele cazuri spațiile intercostale bombează în inspirație. Fosele supraclaviculare sunt pline [...]. *Un alt semn este reducerea distanței dintre cartilagiul tiroid și manubriul sternal la aproape un lat de deget. Mai apar: pigmentația cenușie a tegumentelor, cianoza feței, a mucoaselor, buzelor și limbii și a extremităților; extremitățile sunt calde și privirea lucioasă, vie, cu ușoară exoftalmie, ceea ce face necesară adesea diferențierea de hipertiroidie, din cauză că bolnavii au de obicei și tahicardie.*

(Gheorghe Mogoș, *Mică enciclopedie de boli interne*, p. 297)

În primul rând, observăm că textul citat abundă în termeni de specialitate: *torace, expirație, emfizem(atos), intercostale, fose supraclaviculare, cartilajul tiroid, manubriul sternal, pigmentație, tegumente, cianoză, mucoase, exoftalmie, hipertiroidie, tahicardie, pulmonar, examen clinic obiectiv.*

În al doilea rând, acești termeni au sensuri foarte precise (cuvinte polisemantice, ca *extremități, examen,* au înțelesuri speciale, pe care le actualizează).

Preferința pentru diateza activă în defavoarea celei reflexive este o tendință în limbajul medical *(spațiile intercostale bombează).*

Enunțurile sunt clare și nu lasă posibilitatea interpretărilor multiple, conotațiile și figurile de stil lipsesc (cu excepția, în cazul de față, a epitetului *de butoi,* metaforic, dar creat nu în scopuri estetice, ci explicative).

LIMBAJ POPULAR

Limbajul popular este una dintre cele două variante fundamentale ale unei limbi (cealaltă fiind limbajul cultivat).

Spre deosebire de limbajul cultivat, limbajul popular nu beneficiază de atâtea subdiviziuni (necunoscând, de pildă, limbajul științific). Ca și limbajul cultivat, cel popular are trăsături caracteristice și se subîmparte în alte limbaje, conform funcției, utilizării sale. În limbajul popular, ca și în limbajul cult, avem a face cu o variantă artistică și cu una nonartistică (vorbirea curentă și limbajele tehnice). Există, de pildă, literatură populară (așa cum există și literatură cultă), dar și domenii precum agricultura, apicultura, olăritul, o anumită industrie textilă casnică, o nomenclatură a plantelor – pentru a da numai câteva exemple –, care, toate, beneficiază de termeni proprii (diferiți de cei din limbajul cult, deși uneori pot denumi aceleași obiecte), un mod de exprimare curentă etc., care justifică delimitarea, în cadrul limbajului popular, a unor limbaje funcționale.

În ansamblu însă, limbajul popular se caracterizează printr-un set de trăsături:

În primul rând, la nivelul p r o n u n ț ă r i i, limbajul popular este cel mai deschis accidentelor și schimbărilor fonetice.

Din punct de vedere l e x i c a l, în compație cu limbajul cult, limbajul popular poate părea relativ restrâns. Acest lucru nu a rămas fără urmări. Cum obiectele, realitățile trebuie totuși denumite, lexicul (vocabularul) limitat numeric s-a extins apreciabil ca număr de sensuri pe care le-a acumulat unul și același cuvânt și așa se face că una dintre trăsăturile de bază ale limbajului popular este p o l i s e m i a.

Limbajul popular este dominat de cuvinte din fondul vechi al limbii şi – comparativ cu varianta cultă a limbii – este mai puţin permeabil la neologisme, mai ales la împrumuturile lexicale. Iată un exemplu în care acest lucru este evident:

– *D-apoi, coniţă, să nu vă supăraţi că am cutezat, dar noi, dacă am auzit că umblaţi să vindeţi moşia, ne-am tot chibzuit şi am socotit că de ce s-o înstrăinaţi, că doar noi am muncit-o totdeauna, şi ne-om învrednici şi noi să...*

(Liviu Rebreanu, *Răscoala*)

Limbajul popular se mai distinge şi printr-o bogăţie uimitoare de unităţi frazeologice, expresii, locuţiuni şi zicale etc. (*cap ai, minte ce-ţi mai trebuie; vorba ceea; iaca aşa; a prinde cu mâţa-n sac* etc.) care concentrează mesajul în cuvinte puţine, dar persuasive şi poetice şi care – semn al oralităţii, al limbii rostite – ritmează fraza.

O altă trăsătură a limbajului popular este s i m p l i t a t e a şi u n i f o r m i t a t e a s i n t a c t i c ă, ceea ce înseamnă că fraza populară nu conţine, simultan, prea multe feluri de subordonate. În plus, în limbajul popular, etajarea subordonatelor în funcţie de propoziţiile de care depind (care, la rândul lor, pot constitui alt palier de subordonate, pentru alte regente) este sumară.

Cu toate acestea, exprimarea populară simte nevoia situării în timp şi în spaţiu a obiectelor sau a evenimentelor la care se referă şi de aici, frecvenţa complementelor circumstanţiale sau a subordonatelor corespunzătoare.

Tot la nivel sintactic, în limbajul popular se remarcă apariţia frecventă a a n a c o l u t u l u i (→ anacolut):

Cine-a stârnit cătănia
Mânca-i-ar casa pustia
Şi nevasta văduvia
Şi copii sărăcia.

(Folclor, *apud* Hristea, LRT)

precum şi prezenţa e l i p s e i (→ elipsă):

Şaua-i luce-n aurel,
Scările în argintel
Iar biciul cu măciulie
Şi frâul cu străgălie.

(Folclor, *apud* Coteanu, SFLR)

R e p e t i ţ i i l e reprezintă, de asemenea, o trăsătură a limbajului popular, mai ales a celui poetic, a literaturii populare.

Ca o formă specială de repetiţie, limbajul popular înregistrează revenirile explicative (îmbinate adesea cu repetarea propriu-zisă):

*Mărgând pă drum or găsât o lupărie – **c-aşe-i zâşa la noi pă timpuri:** lupărie, **o groapă săpată rătund în pământ ca o fântână,** ş-acolo, îm fundu gropii, ţâpatie diferite mortăşini...*

(Folclor, *apud* Coteanu, SFLR)

La nivel m o r f o l o g i c, una dintre cele mai evidente trăsături ale acestui limbaj este utilizarea viitorului popular (*om vedea, oi putea* etc.), a formelor pronominale: *ăla, aia, ăia, alea*, şi adverbele: *ici, aci, aicişa (a)colea(şa)*, a interjecţiilor (*văleu, ptiu* etc.).

În plus, limbajul popular se caracterizează prin apariţia unor conjuncţii şi locuţiuni conjuncţionale utilizate în alt regim sau în alte tipuri de contexte sintactice decât în limbajul cult. Câteva exemple: conjuncţia *de (= dacă)* este populară, învechită şi poetică; dacă limbajul cult respinge situaţia în care conjuncţia *dar* este urmată de *numai că*, limbajul popular o acceptă frecvent *(Vrei tu să mă păcăleşti, dar numai că nu-ţi merge!)*.

Frecvenţa interjecţiilor, semn al oralităţii, este şi ea o marcă a limbajului popular.

În ciuda repetiţiilor şi a redundanţei, limbajul popular se caracterizează totuşi prin b r e v i l o c v e n ţ ă. O dovadă ar fi chiar faptul că operele literare populare sunt, toate, scurte (cea mai lungă specie populară este basmul). Ele evită descrierile lungi şi nu cunosc introspecţia.

LIMBAJ PUBLICISTIC

Limbajul publicistic este limbajul utilizat în tot ceea ce ține de mass-media, cu alte cuvinte de presă, precum și de mijloacele audio-vizuale de informare în masă.

Acest limbaj ilustrează permanent r e l a ț i a d i n t r e e m i ț ă t o r ș i r e c e p t o r. Destinatarul este tot timpul implicat în enunț, sub diverse forme lingvistice sau prin abordarea, de către autorul articolului sau al reportajului, a unei perspective, a unui punct de vedere (politic, social, cultural) comun cu cititorul sau care să îl incite pe acesta. De aceea, el este registrul în care funcția i n f o r m a ț i o n a l ă se împletește cu cea e x p r e s i v-r e t o r i c ă.

Limbajul publicistic se află într-o zonă de interferență a stilurilor – științific și beletristic, literar și familiar. El își permite ruperea granițelor și amestecul registrelor stilistice, putând apela la ariile cele mai diverse (argou, jargon, limbaj poetic, cuvinte învechite sau ieșite din uz etc.). Totuși, faptul că fondul neologic prevalează este evident. Mai mult, limbajul publicistic se situează în avangarda importurilor lexicale și a calcurilor. Din aceste motive, el are un aspect heteroclit.

Tabloul l e x i c a l al limbajului publicistic este foarte divers, dar se înregistrează, totuși, o permeabilitate accentuată pentru importurile neologice, chiar neadaptate grafic și/sau morfologic. Este cazul exemplului următor, în care, pe lângă neologismele: *profesional, raportez, jurnalistic, elementar, echilibru*, apare și cuvântul *background*, importat *tale quale* din engleză și articulat enclitic după modelul substantivelor comune românești.

Nu vă cunosc ***backgroundul*** *profesional și de aceea nu mă raportez la cerința jurnalistică elementară a echilibrului.*

(Ioana Avădanei, *Despre articolul Adinei Popescu „Zaruri și gioale"*, în Dilema, 2000, p. 2)

Limbajul publicistic utilizează și limbajul grafic (fotografii, desene, simboluri). Producțiilor sale li se impun restricții: spațiul tipografic restrâns, actualitatea informațiilor, lapidaritate, informații bogate în spațiu restrâns.

S i n t a c t i c, acest limbaj își poate permite, în principiu, orice artificii.

S t i l u l textelor scrise în limbaj publicistic este concentrat, alert, pe de o parte, pentru că ele sunt supuse unor rigori de spațiu și de așezare în pagină și, pe de altă parte, pentru că obiectivul lor este, în primul rând, informativ. Cu toate acestea, exigențe de ordin expresiv și persuasiv fac ca ideea ce se dorește exprimată să fie dezvoltată, uneori voit exagerat. Este situația fragmentului următor, în care enumerarea, ca figură de stil, susține ideea:

FACEȚI CURAT PRIN POD ȘI ARUNCAȚI PE INTERNET!
ROMÂNII SCOT LA VÂNZARE ISTORIA DE FAMILIE

Faptul că prin Internet poți vinde și poți cumpăra orice îți trece prin cap nu este o noutate. Noutatea este însă că, în lipsa banilor, românii utilizatori de Internet au creat un adevărat bazar pe site-urile special puse la dispoziție, unde se tranzacționează de la piese de calculatoare și obiecte de artă până la marfă angro pentru buticuri, la preț de nimic. Situate undeva la limita dintre obiectele de colecție și vechiturile numai bune de aruncat de prin podul bunicii, pe anumite site-uri se găsesc o grămadă de nimicuri pe care lumea dă totuși bani. În această categorie intră ***buletinele de identitate, carnetele de elevi, de pionieri sau de membri de partid ale părinților, legitimațiile de călătorie, foi matricole sau diverse diplome ale unchilor și mătușilor, certificate de divorț, bilete de tren din altă epocă, polițe, bilete de bancă, anunțuri mortuare, carnete (n. r. – cărți) de alegător, acte de donație sau vânzare-cumpărare, foi de drum de la începutul secolului*** [al XX-lea – *n. aut., M.P.*] ***sau chiar din secolul trecut*** [al XIX-lea – *n. aut., M.P.*], ***documente comerciale cu aceeași vechime, bilete de papagal, precum și câteva scrisori de dragoste pe care întemeietorii familiilor actualilor vânzători și le-au trimis prin anii 1900.***

(în Evenimentul zilei, p. 5)

Faptul că fragmentul citat aparține limbajului publicistic este evident, chiar dacă nu ar fi fost urmat, în paranteză, de menționarea

sursei. Primul lucru care atrage atenția este însuși titlul, incitant și cu valoare iconică, raportat la conținutul pe care îl exprimă. Se observă, apoi, trecerea de la genul de adresare (generalizant, ce-i drept) la persoana a II-a singular, la exprimarea la persoana a II-a. Neologisme (*utilizatori, tranzacționează, calculatoare, obiecte, artă, colecție* etc.), dintre care unele importate relativ recent *(buticuri, Internet, site)*, astfel că, în anumite cazuri, nu au fost adaptate încă sistemului fonetic, grafic și morfologic al limbii române *(site-uri)*, se amestecă printre expresii familiare *(ce-ți trece prin cap, o grămadă de nimicuri, podul bunicii)*. Toate acestea, adăugate enumerării spumoase din final, dau ansamblului un caracter heteroclit, dar, în același timp, plin de vivacitate.

Nu trebuie să se înțeleagă, din aceasta, că orice mostră de limbaj publicistic menține neapărat toate aceste caracteristici. În funcție de intenția emițătorului, de destinatari, de circumstanțe și de importanța mesajului care se dorește transmis, limbajul publicistic poate desfășura o serie amplă de nuanțe, de la lejeritatea cronicilor mondene la sobrietatea știrilor politice.

LIMBAJ SPORTIV

Așa cum o arată și numele, limbajul sportiv are un domeniu strict delimitat. Cu toate acestea, el nu poate fi întâlnit în stare pură decât, eventual, în comentariile în direct la meciuri sau la competiții, în relatările sportivilor sau ale antrenorilor etc. Cele mai frecvente mostre de limbaj sportiv apar însă în mass-media și, de aceea, ele sunt dublate, susținute de limbajul publicistic:

UMILINȚĂ PENTRU NAȚIONALA
DE HANDBAL MASCULIN

Echipa națională de handbal masculin a fost umilită, miercuri seara, la Sanerfjord, de reprezentativa Norvegiei, fiind învinsă cu scorul de 27-13 (13-4) într-o partidă din cadrul grupei a IV-a de calificare a Campionatului Mondial din 2003. Jucătorii români

au reușit să înscrie primul gol în minutul 17 al partidei. La acest meci au asistat aproximativ 2.200 de spectatori. Președintele Federației Române de Handbal [...] *a declarat ieri că echipa României mai are, totuși, șanse de calificare la Campionatul Mondial.*

(în Adevărul, p. 14)

Așa cum se observă și din fragmentul citat, ceea ce caracterizează, în primul rând, limbajul sportiv este aspectul l e x i c a l. Acest limbaj dispune de o terminologie proprie, ale cărei elemente sunt, în proporție covârșitoare, n e o l o g i s m e *(echipa, handbal, reprezentativă, golul, scor, campionat, meci)*. În plus, unele cuvinte polisemantice, care apar în limbajul sportiv, dar care au o circulație mai largă, se actualizează în acest limbaj cu sensuri bine stabilite, specifice *(învinsă, grupă, calificare, mondial, federație)*.

Tot la nivel lexical, limbajul sportiv se dovedește foarte permeabil, inventând cuvinte (*bancarilor*, adică al sportivilor patronați de *Banca X*), importând termeni în forme mai mult sau mai puțin modificate *(golgeter)* sau calchiind (*prim-divizionara*, după spaniolul *la primera division*), așa cum se remarcă în fragmentul următor:

La primul antrenament al bancarilor în 2002 a luat parte și atacantul Marin Savu. Fostul golgeter al Diviziei A, în prezent cu prim-divizionara ucraineană Șahtior Donețk, are mari șanse să revină la FC Național [...]

(Marius Țone, *Gabi Popescu rămâne la FC Național*,
în Adevărul, p. 14)

Pe palier m o r f o l o g i c, limbajul sportiv este afectat doar în măsura în care importurile terminologice nu s-au adaptat încă sistemului flexionar românesc sau nu și-au stabilit încă o grafie acceptabilă. În variantele orale (comentariile în direct), se remarcă frecvența interjecțiilor, în special, a elipsei și a mărcilor brevilocvenței. Timpul verbal preferat, care se impune chiar prin

natura comunicării, este prezentul indicativ. Atunci când este cazul, modul imperativ își are și el locul în astfel de relatări și de comentarii.

S i n t a x a limbajului sportiv nu pune probleme speciale. Ea este simplă, cu fraze scurte, lapidare, uneori eliptice și cu inversări de topică atunci când participarea afectivă a locutorului o impune.

Stilul este lapidar, fără artificii, cele mai frecvente figuri utilizate intenționat cu valoare expresivă fiind epitetele, rar metafora și, mai frecvent, comparația și superlativul stilistic. Ceea ce trebuie subliniat este însă faptul că acestea apar mai ales, așa cum spuneam, în situațiile în care limbajul sportiv are ca suport limbajul gazetăresc, publicistic.

În sfârșit, din punct de vedere f o r m a l, limbajul sportiv permite și impune chiar utilizarea cifrelor și a abrevierilor.

LIMBAJ STANDARD

Limbajul standard este o abstracțiune reprezentând limba comună, totalitatea cuvintelor și regulilor de exprimare – și numai acelea – comune tuturor vorbitorilor unei limbi. Acest lucru pare să excludă devierile de orice fel și, implicit, conotațiile, ceea ce face din limbajul standard un c o n s t r u c t, u n m o d e l d e n e u t r a l i t a t e, utilizat adesea în analiza stilistică (sau de alte tipuri) ca reper pentru stabilirea trăsăturilor altor limbaje sau pentru descifrarea mecanismelor care au condus la anumite fapte de limbă, cum sunt, de pildă, tropii. Se știe însă că nu există limbaj denotativ pur (→ conotație, denotație). Ca atare, limbajul standard este ideal, întrucât el nu poate fi găsit și nu funcționează, în mod natural, în stare pură, dar poate servi ca instrument de lucru în diferite tipuri de analiză.

LIMBAJ ȘTIINȚIFIC

Limbajul științific este o subclasă a limbajului cultivat nonartistic. Prin urmare, el păstrează caracteristicile limbajului cultivat (→ limbaj cultivat), având însă trăsături distinctive.

Dacă ar fi să-l caracterizăm global, am spune că limbajul științific se apropie cel mai mult de limbajul standard deoarece înregistrează cele mai puține abateri de la normă.

Pentru a înțelege mai bine trăsăturile lui particulare, vom recurge la câteva exemple:

a) *CONJUGAREA*

Totalitatea modurilor, timpurilor, persoanelor, numerelor și diatezelor verbului formează un sistem numit c o n j u g a r e. Formele verbale construite pe același tipar sau model constituie împreună o c l a s ă d e c o n j u g a r e sau, mai pe scurt, o conjugare.

Numărul claselor de conjugare [...] *depinde de sufixele (principale și secundare) și de desinențele utilizate.*

Modificările datorate combinării radicalului, sufixelor și desinențelor au mare importanță pentru înfățișarea concretă a formelor verbale, dar, când sunt condiționate numai de diverse întâlniri de sunete vorbite, nu duc – după părerea noastră – la schimbarea clasei de conjugare.

(Ion Coteanu, GBLR)

Așa cum se observă, limbajul științific exprimă conținuturi limitate, conturate clar, se referă la obiecte și noțiuni precise și, ca urmare, funcțiile dominante sunt cea r e f e r e n ț i a l - i n f o r m a t i v ă (întrucât accentul se pune pe conținutul a ceea ce se dorește a fi comunicat) și cea m e t a l i n g v i s t i c ă (deoarece explicațiile terminologice abundă) (→ metalimbaj). Tot din acest motiv, el are nevoie de termeni proprii *(mod, timp, persoană, număr, sistem, conjugare, diateză, radical, sufix, desinență)*, adică de o terminologie specială, în funcție de domenii, de termeni monosemantici sau clar dezambiguizați în context.

În limbajul științific e nevoie de precizie; de aceea, e bine ca fiecare termen să semnifice un lucru – și numai pe acela – și, tot din aceeași cauză, acest limbaj nu are nevoie de artificii sintactice sau de tropi (cu excepția cazurilor în care nu există altă denumire

pentru obiectul sau noțiunea respectivă, situație în care, oricum, tropul se lexicalizează). Având în vedere conținutul pe care îl exprimă, limbajul științific refuză ambiguitatea și nu este impregnat cu încărcături emoționale, fiind, alături de limbajele tehnic (pe care unii consideră că l-ar include) și juridic-administrativ, cel mai distanțat de limbajul artistic.

b) *După ce enumeră o serie de toponime și microtoponime formate din apelativul „biserică" în Moldova și Țara Românească, lui Iorgu Iordan i se pare curios faptul că aproape toate numele enumerate aparțin Vechiului Regat „și asta cu atât mai mult cu cât nu poate fi vorba de un sentiment religios mai puternic la românii de dincoace de Carpați" (Iordan: 1963, 232)* [...] *Pentru apariția unor toponime din această categorie, motivația dată de Iorgu Iordan poate fi susținută, cu precizarea că au existat și alte cauze obiective. Potrivit consemnărilor făcute de autorii Dicționarului toponimic al Banatului, în timpul anchetelor pe teren, localnicii, de cele mai multe ori, motivau prezența unor toponime din hotarul satului, de tipul „Seliște", „Biserică", prin mutarea vetrei strămoșești într-un loc mai prielnic.*

(Simona Goicu, *Termeni creștini în onomastica românească*)

Limbajul științific își desfășoară discursul pe baza raționamentelor și este un limbaj e l a b o r a t. Comunicarea se situează între parametrii opoziției adevărat / fals și se remarcă prin prezența frecventă a definițiilor (în textul **a)**: *Totalitatea modurilor, timpurilor, persoanelor, numerelor și diatezelor verbului formează un sistem numit c o n j u g a r e. Formele verbale construite pe același tipar sau model constituie împreună o c l a s ă d e c o n j u g a r e sau, mai pe scurt, o conjugare.*

De asemenea, citările și trimiterile sunt inevitabile (în textul **b)**, *„[...] și asta cu atât mai mult cu cât nu poate fi vorba de un sentiment religios mai puternic la românii de dincoace de Carpați" (Iordan: 1963, 232).*

Având în vedere natura obiectivului său, limbajul științific dezvoltă structuri enumerative, silogistice, inductive, deductive (→ limbaj filozofic).

El utilizează limbajul natural, dar admite și preia semne din limbajele artificiale.

Din punct de vedere s e m a n t i c, se remarcă prin proprietatea termenilor, prin faptul că elimină ambiguitățile și este puternic denotativ.

Din perspectivă l e x i c a l ă, se observă că acest limbaj nu utilizează termeni p o p u l a r i, r e g i o n a l i, f a m i l i a r i, a r g o t i c i (decât, eventual, atunci când aceștia devin obiect de analiză). În schimb, abundă de n e o l o g i s m e (în textele reproduse: *toponim, dicționar, categorie, motivație, precizare, anchetă, enumerare, sentiment, religios, mod, timp, persoană, număr, sistem, conjugare, diateză, radical, sufix, desinență* etc.). Mai mult, pe domenii, limbajul în discuție beneficiază de terminologii, astăzi din ce în ce mai puternic standardizate.

M o r f o l o g i c, limbajul științific se dovedește selectiv în privința modurilor și a timpurilor verbale. Astfel, imperativul este aproape exclus (se preferă conjunctivul cu valoare imperativă), iar imperfectul este folosit mai mult accidental. De asemenea, el este dominat de persoana a III-a singular (textul **b)** sau de persoana I plural (în textul **a)** – *după părerea noastră* –.

S i n t a x a este firească, fără elipse și inversiuni, fără artificii retorice.

S t i l u l este concis și impersonal.

În limbajul științific se constată un conflict între aspirația spre comunicarea unei cantități cât mai mari de cunoștințe și concentrarea maximă a expresiei. Acest limbaj este foarte cuprinzător, incluzând tot atâtea variante câte domenii științifice și tehnice există.

LIMBAJ TEHNIC

Limbajul tehnic este un limbaj specializat, despre care se poate spune că are două variante: una populară, iar alta cultă. În ambele cazuri este vorba de un limbaj specializat pe domenii și cu trăsături distinctive.

Să observăm un fragment dintr-un text tehnic aparţinând variantei culte a limbii:

Prin maşină electrică se înţelege o maşină în general rotativă, care transformă puterea mecanică în putere electrică sau invers. Maşinile electrice se împart în maşini de curent continuu şi maşini de curent alternativ, după felul energiei electrice ce ia parte în conversia electromecanică realizată de o maşină.

Maşinile de curent alternativ pot fi mono- sau polifazice. [...]

De regulă, în categoria maşinilor electrice se introduce şi transformatorul electric, care nu este o maşină electrică, deoarece nu are nici o piesă în mişcare. Totuşi, principiul de funcţionare şi alte aspecte teoretice ale transformatorului sunt comune cu cele ale maşinilor de curent alternativ. Transformatorul electric este un aparat care transformă parametrii (în general, tensiunea şi curentul, alteori frecvenţa, numărul de faze) energiei electrice în curent alternativ.

În transformarea energetică realizată de o maşină electrică este imposibil de evitat pierderea în interiorul maşinii a unei părţi din puterea absorbită.

(Alexandru Fransua, Răzvan Măgureanu, *Maşini şi acţionări electrice. Elemente de execuţie*)

Prima şi cea mai izbitoare trăsătură a textului este de natură l e x i c a l ă, şi anume prezenţa terminologiei specifice (*maşină electrică, transformator, curent continuu, curent alternativ, monofazic, polifazic, conversie electromecanică* etc.), cuprinzând neologisme în proporţie covârşitoare. Dincolo de prezenţa masivă a terminologiei, vocabularul textelor tehnice este limitat.

Din punct de vedere s e m a n t i c, se observă absenţa conotaţiilor şi, în general, a tuturor figurilor (cu excepţia cazurilor în care anumite denumiri de unelte, piese etc. sunt metafore lexicalizate → catacreză, metaforă). Cuvintele polisemantice *(fazele, puterea)* se actualizează în contextele tehnice cu sensuri strict specializate, sinonimia este redusă drastic, iar enunţurile evită orice fel de ambiguitate.

Exprimarea este impersonală, descriptivă prin însăşi natura obiectului comunicării (descrierea unor sisteme, a unor maşini sau a unor subansambluri şi a modului lor de funcţionare). În consecinţă, definiţiile sunt foarte frecvente *(Prin maşină electrică se înţelege o maşină în general rotativă, care transformă puterea mecanică în putere electrică sau invers. / Transformatorul electric este un aparat care transformă parametrii* [...] *energiei electrice în curent alternativ.)*.

S i n t a x a este firească, fără abateri de la normă.

Din punct de vedere f o r m a l, limbajul tehnic se caracterizează prin aceea că abrevierile şi simbolurile sunt nu numai permise, ci inevitabile.

LIMBĂ DE LEMN

Prima şi cea mai importantă trăsătură a limbii de lemn este d i s p r o p o r ţ i a d i n t r e c a n t i t a t e a d e i n f o r m a ţ i e (r e d u s ă s a u i n e x i s t e n t ă) ş i c a n t i t a t e a m a r e d e c u v i n t e, p r o p o z i ţ i i s a u f r a z e u t i l i z a t e pentru exprimarea acesteia. Cu alte cuvinte, mult zgomot pentru nimic, dar sub forma unui discurs (→ discurs) aparent coerent, riguros, aproape ştiinţific, în orice caz doct.

Limba de lemn are trăsături particulare la aproape toate nivelurile.

Din punct de vedere l e x i c a l, de pildă, ea se remarcă, între altele, prin preluarea unor termeni din limbajul militar (*lupta, combaterea, strategia, tactica, frontul* etc.). Ea abuzează de clişee lingvistice (*în lumina, vom face totul, a pune problema* etc.). În general, limba de lemn are un vocabular sărac, selectând din limba naturală doar anumite cuvinte, mai ales pe cele lipsite de nuanţă, pe care le combină în funcţie de anumite şabloane.

Pe palierul m o r f o l o g i c, în limba de lemn se observă absenţa deicticelor şi a pronumelor personale de persoana I şi a II-a singular, ca semn al disoluţiei individualului în masă *(noi, voi)*.

La nivel s i n t a c t i c, limba de lemn se remarcă prin substantivizarea excesivă (mai ales infinitive lungi articulate:

crearea, înălțarea, construirea, dezvoltarea, promovarea, creșterea, înflorirea etc.). Mai mult, am putea spune că verbele sunt eliminate, pe cât posibil, în favoarea substantivelor. În plus, sintaxa aceasta abundă de construcții pasive (*au fost dezbătute, au fost create, au fost analizate, vor fi implementate* etc.), de comparative neurmate niciodată de complementul corespunzător, adică de reperul în funcție de care se face comparația (*mai mult, tot mai înalt, tot mai clar* etc.).

S e m a n t i c, limba de lemn se caracterizează prin absența ideii, prin diminuarea până la pierdere a conținutului, prin redundanță și tautologie.

În ceea ce privește s t i l u l limbii de lemn, acesta apare ca lipsit de claritate, epurat de figuri și de tropi creați în scopuri estetice – singurele figuri admise fiind cele „instituționalizate", nepoetice, dar care pot servi, eventual, mascării lipsei de conținut sau chiar manipulării.

Fragmentul care urmează reunește unele dintre trăsăturile caracteristice limbii de lemn:

În această problemă, punctul nostru de reper esențial se află în pozițiile rezoluției recente a CC al PCUS: „Perfecționarea ulterioară a controlului și verificării execuției în lumina deciziilor Congresului al XXVI-lea al PCUS". Este un document foarte important în ce privește viața organizațiilor de partid. În lumina exigențelor sale, suntem obligați să adoptăm o abordare diferită, mai severă, mai riguroasă, a multor aspecte din activitatea partidului.

(Françoise Thom, *Limba de lemn*, p. 69)

Încă de la început, observăm că ne este foarte greu să determinăm ce anume se spune în rândurile de mai sus. Recunoaștem că o unică lectură este aproape incapabilă să deceleze ideea – dacă există cu adevărat una – și abia după un oarecare efort înțelegem că, potrivit unui document de partid, considerat valoros (de către cine?), cineva este obligat (de către cine?) să-și modifice atitudinea, devenind mai riguros (în legătură cu ce?).

În plus, prezența substantivelor – mai ales a abstractelor, care sporesc lipsa de precizie – este covârșitoare în raport cu cea a verbelor *(problemă, punct de reper, pozițiile, perfecționarea, controlului, verificării, execuției, viața, exigențelor, abordare, aspecte, activitatea)*. La fel, prezența determinanților (adjectivelor), abstracți și ei *(esențial, recente, ulterioară, foarte important, diferită, mai severă, mai riguroasă)*. Se remarcă, de asemenea, prezența persoanei I plural fără identitate *(nostru, suntem obligați, să adoptăm)*, a pasivului conjugat cu o valoare semantică imperativă *(suntem obligați* – de către cine?), a clișeului *(în lumina, în problema)* și mai ales a redundanței, care îl face pe autorul textului să spună, cu cuvinte diferite și în mod penibil, același lucru (*a controlului și verificării* – sinonime de altfel!; *mai severă, mai riguroasă*). Și toate acestea în numai câteva rânduri!

Așadar, dintre trăsăturile cele mai supărătoare ale limbii de lemn este aspectul ei de vădită artificialitate. Dacă inițial termenul l i m b ă d e l e m n a fost creat pentru a desemna discursul ideologic, adică cel care servește unei cauze politice, cu timpul, el a ajuns să acopere și alte p r o d u s e l i n g v i s t i c e c a r a c t e r i z a t e p r i n e x p r i m a r e g r e o a i e, l i p s ă d e c o n ț i n u t etc. Discursul fabricat într-un anumit scop – iată produsul concret al limbii de lemn.

Și, după cât se pare, limba de lemn nu este apanajul exclusiv al discursului politic. Iată un exemplu întâlnit într-o culegere de teste pentru admiterea în învățământul superior:

Dacă ai ajuns olimpic național, este în primul rând meritul tău, dar tot atât de adevărat este că datorezi acest succes și celor care te-au instruit cu grijă și pricepere, iar acum așteaptă o izbândă pe măsura posibilităților de care dispui și a eforturilor pe care le-ați depus împreună.

Este o frază pe care nimeni n-o va rosti niciodată. O frază fabricată, evident, după o schemă sintactică dinainte stabilită, menită să satisfacă, prin urmare, exigențele acestei scheme, în dauna logicii și a naturaleței limbii naturale.

În esență, limba de lemn înveșmântează lipsa de idee în cuvinte fără să piară suplețea și farmecul rostirii.

LITOTĂ

Litota este o figură stilistică prin care o idee este exprimată în mod indirect, atenuat, lăsându-se să se înțeleagă, implicit, contrariul. Este drept că litota poate lua forma a n t i f r a z e i. Ceea ce o diferențiază de aceasta este i n t e n ț i a, pentru că litota este utilizată pentru a atenua, în timp ce antifraza, spre a ironiza (→ antifrază):

Nu mică mi-a fost mirarea (= mirarea mea a fost foarte mare) *când am văzut de ce poate fi în stare.*

De asemenea, prin calitatea sa de a exprima lucrurile în mod atenuat, litota se înrudește cu e u f e m i s m u l, fiind o formă de realizare a acestuia (→ eufemism).

Spre deosebire de eufemism, mesajul litotei este mai amplu, deoarece aceasta lasă să se înțeleagă mai mult decât se spune.

Tot pentru faptul că are rolul de a atenua (în timp ce hiperbola exagerează), litota a fost considerată, adesea, antonimul h i p e r b o l e i, crezându-se în mod eronat că hiperbola exagerează în sensul supradimensionării, iar litota, în sensul micșorării. Realitatea este însă alta: hiperbola exagerează în ambele sensuri – mărind și micșorând, în timp ce litota exprimă lucrurile într-un mod indirect, dorind să dea de înțeles contrariului și mizând, desigur, pe capacitatea destinatarului (cititor sau interlocutor) de a înțelege implicitul:

Măriuca Săvucului care, drept să vă spun, ***nu-mi era urâtă*** (= îmi era chiar dragă), *făcea adeseori în ciuda mea* [...]

(Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*)

LOCUTOR

Locutorul este o componentă esențială a actului de comunicare, este cel care produce un enunț, cel care transmite un mesaj. Locutorul mai este numit și e m i ț ă t o r sau e m i t e n t (= emițător).

M

MAXIMĂ

Maximele sunt enunțuri reflexive (→ enunț reflexiv) care concentrează în formulări scurte adevăruri generale, cu caracter conclusiv. Lungimea unei maxime poate varia de la o propoziție:

Puțini oameni știu să fie bătrâni.

(La Rochefoucauld, *Maxime și reflecții*)

Persoanele slabe nu pot să fie sincere.

(Idem)

În gelozie există mai mult amor propriu decât amor.

(Idem)

până la o frază:

Oricât de rară ar fi adevărata iubire, tot e mai puțin rară ca adevărata prietenie.

(Idem)

Încercăm să facem o cinste din defectele pe care nu vrem să le îndepărtăm.

(Idem)

Atunci când se depășesc aceste dimensiuni, putem vorbi mai degrabă despre o suită de maxime (sau de cugetări), precum în exemplul de mai jos, în care, practic, doar prima propoziție este o maximă, restul frazelor neavând decât rolul de argumentație (→ argumentație). Ele susțin logic și demonstrează adevărul enunțat în maximă:

Nimic nu este mai puțin sincer decât felul de-a cere și de-a da sfaturi. Cel care cere sfaturi pare să aibă un respect deosebit pentru

părerile prietenului său, deşi nu se gândeşte decât să-l facă să le admită pe ale lui şi să-l ia drept chezaş pentru părerea lui. Şi cel care dă sfaturi plăteşte încrederea ce i se arată printr-un zel aprins şi dezinteresat, cu toate că nu urmăreşte, de cele mai multe ori, în sfaturile pe care le dă decât propriul interes ori satisfacerea vanităţii sale.

(Idem)

Maxima poate fi considerată sinonimă cu aforismul, cu apoftegma şi cu sentinţa.

Important de reţinut este faptul că prezenţa enunţurilor reflexive (comentate sau nu) într-un context imprimă acestuia o notă de solemnitate, un caracter livresc, emfatic uneori.

MĂSURĂ

Măsura este elementul prozodic de bază în funcţie de care se clasifică versurile şi care dă seama de numărul de silabe al acestora. (Se disting, astfel, versuri trisilabice, tetrasilabice, pentasilabice, sextine, heptasilabice, octosilabice, eneasilabice, decasilabice, endecasilabice, dodecasilabice sau alexandrine → alexandrin.)

În poezia românească, cele mai frecvente măsuri sunt, în registrul popular, cele de 5-6 sau de 7-8 silabe:

Iată vin în cale,
Se cobor la vale,
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.

(*Mioriţa,* din vol. B 2000)

Alei, Tomo Alimoş,
Haiduc din Ţara de Jos [...]

(*Toma Alimoş,* din vol. B 2000)

În aria poeziei culte, cele mai frecvente măsuri întâlnite la noi sunt cele de 13-14 sau de 15-16 silabe:

Şi dacă ramuri bat în geam
Şi se cutremur plopii
E ca în minte să te am
Şi-ncet să mi te-apropii.

(Mihai Eminescu, *Şi dacă...*)

MESAJ

În orice proces de comunicare, deci şi în cea lingvistică, sunt implicate anumite elemente absolut necesare. Acestea sunt emiţătorul (→ emiţător), receptorul (→ receptor), mesajul, codul – care, în cazul comunicării lingvistice obişnuite, este însăşi limba –, contextul (→ context), canalul de comunicare, adică spaţiul sau obiectul fizic care asigură legătura dintre emiţător şi receptor.

Mesajul este ceea ce se transmite prin intermediul unui cod, în condiţii de bună funcţionare a acestuia. Trebuie să distingem mesajul de informaţiile amorfe, el având o anumită structură, o anumită organizare, indispensabilă realizării actului de comunicare. De asemenea, nu trebuie să punem semnul egalităţii între text şi mesaj, textul fiind doar purtătorul mesajului (→ text). Atunci când, în procesul comunicării, orientarea este nu către emiţător, nu către receptor, cod sau canal, ci către mesaj, putem vorbi despre manifestarea funcţiei poetice sau estetice a limbajului. O condiţie *sine qua non* a poeticităţii mesajului este ambiguitatea (→ ambiguitate). Altfel spus, cu cât se concentrează o cantitate mai mare de informaţie într-o unitate de expresie, cu atât această unitate de expresie devine mai ambiguă, mai susceptibilă de interpretări şi mai poetică. Aşadar, poeticitatea mesajului este direct proporţională cu concentrarea expresiei.

METAFORĂ LEXICALIZATĂ (~ LINGVISTICĂ)

Metafora lexicalizată este acea metaforă care, iniţial, a avut valoare figurativă, dar care a pierdut această valoare din cauza tocirii

prin uz. De aceea, metaforele lexicalizate au o formă împietrită, sunt metafore pe care utilizatorii limbii nu le mai resimt ca atare, a căror valoare expresivă s-a pierdut.

Aceste metafore ajung să reprezinte singurul nume existent în limbă pentru anumite obiecte şi, de aceea, în ciuda procesului figurativ care a condus la producerea lor, au ajuns pur denominative. Aşa sunt: *gura-leului, coada-şoricelului, călugăriţa, creasta-cocoşului, aripa avionului, braţul fotoliului, buza paharului, poalele muntelui, gâtul sticlei.*

Alături de metonimiile şi de sinecdocele lexicalizate (tocite prin uz), metaforele de acest tip fac parte din categoria catacrezelor (→ catacreză).

METAFORĂ

Metaforei i s-au dat, în timp, o mulţime de definiţii. Se pare însă că nici una dintre ele nu a fost pe deplin satisfăcătoare – de unde şi încercarea permanentă de a o redefini –, nereuşind să scoată în evidenţă decât anumite aspecte şi să rezolve doar unele probleme ale acestui trop. Fenomenul numit metaforă este atât de complex, încât nici una dintre definiţiile ştiute nu a putut-o acoperi. Aşa se face că metafora, obiect de studiu inepuizabil, a fost definită dintr-un unghi sau din altul, fără a se putea acoperi vreodată varietatea formelor şi a rolurilor pe care le poate avea.

S-a spus, în virtutea existenţei uneia sau mai multor trăsături comune între termenul metaforizat şi metaforizant, că metafora ar fi o comparaţie prescurtată, o comparaţie din care lipseşte adverbul *ca*. Aşadar, la baza unei metafore cum este *Feţişoara lui, spuma laptelui*, am putea distinge comparaţia *Feţişoara lui este (albă) ca spuma laptelui*. Or, lucrurile nu sunt întotdeauna la fel de simple. Să ne gândim la o metaforă precum *cimitire de raiuri* (Blaga) şi vom înţelege că nu orice metaforă se poate explica (se poate dezvolta) într-o comparaţie, aşa cum nu orice comparaţie se poate transforma în metaforă (→ comparaţie).

Neputând favoriza o definiţie sau alta şi pentru a ajuta la recunoaşterea acestui trop în texte, propunem, în continuare, un set de condiţii necesare pentru ca o secvenţă să poată fi considerată metaforă:

1. Să presupună existenţa, undeva, într-un plan de adâncime, imaginar, a doi poli (= două obiecte, două situaţii), indiferent dacă, la suprafaţă, în text, în exprimare, ia sau nu forma metaforei *in praesentia*. Cu alte cuvinte, chiar dacă în text apare doar tropul *primăvara vieţii*, metaforă *in absentia* în adâncime, ne dăm seama că există doi poli. Primul pol este cuplul *an/primăvară*, iar al doilea – *viaţă/tinereţe* (ceea ce a permis realizarea analogiei *tinereţea este pentru viaţă aşa cum primăvara este pentru an*, deci *tinereţea este primăvara vieţii*).

2. Să presupună existenţa unei relaţii de asemănare între cele două obiecte, chiar dacă această asemănare este subiectivă şi, ca urmare, poate rămâne inaccesibilă celui care încearcă să înţeleagă metafora. Mai precis, există exemple în care trăsăturile comune celor două obiecte nu sunt evidente, obiective, ele fiind marginale sau stabilite de autorul metaforei în funcţie de propria imaginaţie ori sensibilitate. În aceste cazuri, este posibil ca receptorul (→ receptor) să nu înţeleagă metafora.

3. Să permită substituirea numelui unui obiect cu numele altui obiect, indiferent dacă are forma unei metafore *in praesentia* sau nu, dacă este metaforă verbală, substantivală etc.

4. Să-şi justifice existenţa fie printr-o carenţă la nivelul limbii, adică prin lipsa unui termen special care să denumească o anumită realitate, un anumit obiect, fie prin faptul că este mai poetică, mai expresivă, fie prin aceea că este mai persuasivă decât termenul obişnuit.

5. Prin crearea metaforei să rezulte un sens nou, diferit de suma sensurilor cuvintelor care intră în componenţa metaforei.

6. Să nu poată fi parafrazată, fără pierderi imense de sens, de expresivitate şi fără a devia de la intenţia de comunicare iniţială, care condusese la crearea metaforei. Pentru a exemplifica, e suficient

să recunoaştem că una este să spunem: *Iubita mea seamănă cu o floare albă, fără miros, ce creşte numai pe înălţimile muntoase,* şi cu totul altceva – *iubita mea, floare de colţ!*

Ceea ce trebuie reţinut este faptul că a defini metafora ca fiind o comparaţie prescurtată este, dacă nu greşit, cel puţin incomplet, lucru care poate fi argumentat în două moduri:

– pe de o parte, nu orice metaforă poate fi dezvoltată în comparaţie şi, la rândul său, nu orice comparaţie poate fi concentrată într-o metaforă;

– pe de altă parte, există o diferenţă între comparaţie şi analogie, analogia presupunând un raţionament de tipul *aşa cum..., aşa şi ...* (sau A' este pentru A aşa cum B' este pentru B), în timp ce comparaţia presupune un raţionament de tipul A este ca (precum) B (→ comparaţie).

Varietatea şi complexitatea metaforei nu au împiedicat distingerea câtorva tipuri, constituite în funcţie de diferite criterii.

Dacă luăm în considerare prezenţa, respectiv absenţa termenului ce desemnează obiectul metaforizat din context, avem a face cu două tipuri mari:

a) metafora *in praesentia* (sau explicită), în care metaforizatul e prezent:

Feţişoara lui,
Spuma laptelui,
Perişorul lui,
Pana corbului,
Mustăcioara lui,
Spicul grâului
Ochişorii lui,
Mura câmpului.

(*Mioriţa,* din vol. B 2000)

b) metafora *in absentia* (sau implicită), în care metaforizatul se subînţelege, fiind dedus din context:

Şi-aşa, tăcuţi –
Trântiţi pe maldărul de flori –
Să-ncepepm slujba-n miez de noapte
Şi mâine s-o sfârşim, în zori!

(Ion Minulescu, *Ecce homo*)

Iată un exemplu în care desluşim metafora implicită *slujbă/iubire.* Insistăm asupra faptului că factorul care conduce la decodarea corectă a metaforei este contextul *(trântiţi pe maldărul de flori, miez de noapte, zori).*

Din punctul de vedere al realizării sintactice şi semantice, se disting lanţul metaforic şi, ca un subtip al acestuia, metafora filată. În exemplul următor avem a face cu două metafore în lanţ, ambele explicite şi având acelaşi obiect metaforizat *(nevinovatul, noul ou):*

Nevinovatul, ***noul ou***
Palat de nuntă şi cavou [...]

(Ion Barbu, *Oul dogmatic*)

Atunci când termenii care alcătuiesc lanţul metaforic aparţin aceleiaşi sfere, avem a face cu o metaforă filată:

Din vârf de munţi amurgul suflă
cu buze roşii
în spuza unor nori
şi-aţâţă jeraticul ascuns
sub vălul lor subţire de cenuşă.

(Lucian Blaga, *Amurg de toamnă*)

În exemplul citat, seria *spuză, jeratic, cenuşă* conţine termenii care aparţin aceleiaşi sfere semantice (a focului).

Dacă ne gândim la valorile stilistice suplimentare care se pot suprapune metaforei, contopindu-se cu aceasta, distingem:

a) metafora personificatoare:

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece, dlbă, ***regina nopţii moartă.***

(Mihai Eminescu, *Melancolie*)

b) epitetul metaforic (care este, de fapt, metafora realizată prin intermediul adjectivului sau adverbului). Această formă este un tip controversat de metaforă, tocmai pentru că se realizează sub forma epitetului, având însă la bază un mecanism asemănător cu al metaforei, şi anume o analogie (→ epitet):

*Flori albastre tremur ude în văzduhul **tămâiet*** [...]
(Mihai Eminescu, *Călin. File din poveste*)

Din punctul de vedere al clasei morfologice din care face parte elementul metaforizat, distingem:

a) metaforă nominală (care include tipurile metaforă implicită/ metaforă explicită):

O raclă** mare-**i lumea,
Stelele-s cuie
*Bătute-n ea şi **soarele-i fereastra***
*La **temniţa vieţii.***
(Mihai Eminescu, *Demonism*)

b) metaforă verbală:

Şi picioarele în coji
Numai noduri, numai dâre
Unde ani şi ger, răboj
***Încrustară:** cu satâre!* [...]
(Ion Barbu, *Domnişoara Hus*)

c) metafora adjectivală sau adverbială (v. *supra,* epitet metaforic).

O altă clasificare a metaforei are în vedere opoziţia c o n c r e t / a b s t r a c t stabilită între polii metaforei (între termenul metaforic şi cel metaforizat). Se disting, astfel:

a) metafora c o n c r e t / c o n c r e t:

Dar sângele e tânăr. Trece prin ţevi calde
Departe de mine [...]
(Andrei Bodiu, *Noul poem*, din vol. APG '80)

Iată cum, într-o metaforă *in absentia*, atât termenul metaforizat *(arterele şi venele)*, cât şi metaforizantul *(ţevi calde)* sunt concrete.

b) metafora c o n c r e t / a b s t r a c t:

Nu mai rămâne niciodată nimic
*În **zaţul zilei** [...]*
(Mariana Marin, *Scrisorile către Emil,* din vol. APG '80)

c) metafora a b s t r a c t / c o n c r e t:

*Dumnezeu a născocit **ochii, suvenire din ceruri*** [...]
(Tudor Arghezi, *apud* DŞL)

d) metafora a b s t r a c t / a b s t r a c t:

*Ne va azvârli, **astral gunoi***
*În **ultima, statornica uitare*** [...]
(Alexandru Philippide, *apud* DŞL)

Metaforele acestui tip sunt mai puţin frecvente şi au, în general, o valoare expresivă şi de persuasiune destul de slabă.

Dar există metafore în care legătura de sens între termeni nu mai poate fi recuperată; în această situaţie, cititorului îi este aproape imposibil să distingă trăsătura comună metaforizatului şi metaforizantului, care a condus autorul la stabilirea unei analogii. Această parte comună celor doi termeni rămâne obscură, ea fiind rodul unei asociaţii *sui-generis* sau pur şi simplu nu există. Astfel de metafore, n e m o t i v a t e s e m a n t i c, se întâlnesc mai cu seamă în operele de avangardă sau în cele postmoderne:

Tu, care dormi când trec pe strada ta traversată
*de **bărcile cu motor ale melancoliei*** [...]
(Călin Vlasie, *Uneori,* din vol. APG '80)

Oricum ar fi, metaforă rămâne tropul cel mai complex, figura-regină, cu disponibilităţile cele mai largi şi care sintetizează, de fapt, trăsăturile limbajului poetic însuşi.

METALIMBAJ

Metalimbajul este limbajul care are drept obiect alt limbaj. Altfel spus, este limbajul care vorbește sau cu care se vorbește despre un altul.

Un enunț teoretic dintr-o carte de gramatică, de exemplu, este o probă de metalimbaj deoarece cu ajutorul limbajului se descrie și se explică limbajul însuși. Astfel, dacă :

Am venit acasă.

este un enunț obișnuit, în schimb:

„Acasă" este adverb.

reprezintă un exemplu de exprimare în metalimbaj. Metalimbajele se cristalizează în cadrul disciplinelor științifice, al domeniilor. Recurgerea la metalimbaje poate avea efecte stilistice deosebite în literatură:

Încercarea reușește de minune; starea comunistului nostru se îmbunătățește cu aceeași repeziciune cu care se ruinează stăpânul său. Își cumpără moșioare, vitișoare și alte ***diminutive*** *de acestea, care fac viața lesne și plină de plăceri.*

(Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi. Prolog*)

În fragmentul citat, termenul cu valoare metalingvistică *diminutive* se referă la cuvintele *moșioare, vitișoare*, le caracterizează din punctul de vedere al formei lor, dar de fapt se opune conținutului acestora, ceea ce conduce la producerea comicului de limbaj (→ comic).

Cu totul alt efect, și anume o tonalitate gravă, aduce utilizarea, cu intenții stilistice, a termenilor de metalimbaj – transformați în simboluri – într-un text ca:

Pentru că noi suntem făcuți
După chipul și asemănarea ***Cuvântului***
în care trăim și care ne trăiește.
Privește și tu sublimul narcisism al ***Subiectului***
și al ***Predicatului,***

privește cochetăria ***Atributului***
și cavalerismul ***Complementului***
și atunci cum ai putea fi tu altfel, Ariel,
Tu, posedatul ***sintagmelor!***

(Mariana Marin, *Dar tu?*, din vol. *Cinci*)

METATEZĂ

Metateza este un accident fonetic ce constă în inversarea locului unor consoane în interiorul cuvântului. Cel mai adesea, ea este rezultatul pronunțării populare, necultivate.

Putem vorbi despre metateză ca figură stilistică atunci când ea este utilizată intenționat, pentru caracterizarea unor personaje prin intermediul limbajului. Este cazul unor cuvinte precum *renumerație* (în loc de *remunerație*), *crastavete* (pentru *castravete*), care dau măsura lipsei de cultură a personajelor caragialești.

METONIMIE

Metonimia este un trop care presupune substituirea unui nume cu altul în baza unei relații de contiguitate. Mai precis, metonimia rezidă într-un transfer de nume care are loc în virtutea unui raport de apropiere logică, de corespondență temporală, cauzală sau spațială.

Se disting, astfel, mai multe tipuri de metonimie:

– persoană pentru lucru:

Autovehiculul este dotat cu ***un Diesel.*** (= cu un motor de tipul celui perfecționat de Rudolf Diesel)

Am comandat sucuri de fructe și ***savarine.*** (= prăjituri cu frișcă a căror rețetă a fost inventată de Gustave Savarin)

La noi se ascultă mult ***Chopin.*** (= piese compuse de Chopin)

– lucru pentru persoană:

Olimpul *s-a întors împotriva muritorilor.* (= zeii din Olimp)

Rugăciunea asupriților ajunge la ***cer.*** (= la Dumnezeu)

Casa Albă şi-a exprimat ferm dezacordul faţă de violenţele din Orientul Apropiat (= preşedintele Statelor Unite)

– recipient pentru conţinut:

Am băut cu toţii ***un pahar.*** (= de fapt, băutura conţinută într-un pahar)

Ai cumpărat năut? Dă-mi şi mie ***o mână/un pumn!*** (= dă-mi şi mie atât cât pot lua într-o mână/într-un pumn)

– cauză pentru efect:

Degeaba faci ***gură*** *mare; nu ai dreptate.* (= de fapt, *gură* apare în locul lui *gălăgie*)

Trăieşte din ***munca*** *lui.* (= de fapt, trăieşte din banii căpătaţi în urma muncii prestate)

– efect pentru cauză:

La noi sunt cântece şi flori
Şi ***lacrimi*** *multe, multe* (= suferinţă multă)
(Octavian Goga, *Noi*)

Şi de-abia plecă bătrânul; ce mai freamăt, ce mai zbucium,
Codrul clocoti de zgomot şi de ***arme*** *şi de* ***bucium.*** (= adică de sunetele produse de arme şi de bucium)
(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

– loc pentru produs:

La sfârşitul mesei s-a adus ***şampanie.*** (= sortiment de vin produs iniţial în regiunea franceză Champagne)

Astrahanul *a fost cândva la modă.* (= este vorba despre blana de miei din Astrahan)

– simbol pentru ceea ce simbolizează: *crucea* (pentru creştinism), *coroana* (pentru monarhie), *spada* (pentru oştire) etc.; e vorba despre o categorie controversată, mulţi considerând, în mod îndreptăţit, că astfel de exemple sunt simboluri (→ simbol poetic);

– general pentru particular:

Au fost înşelate ***candoarea şi inocenţa.*** (= cei plini de candoare şi de inocenţă)

– particular pentru general:

De bine, de rău, la noi în casă a mâncat ***o pâine.*** (= a avut ce mânca sau a câştigat ceva bani)

Bunicii îi fusese foarte greu să se mărite; nu avusese ***un ban.*** (= nu a avut zestre, avere)

Tăcere pretutindeni acuma stăpâneşte
Şi ***lătrătorii*** *numai s-aud necontenit* [...]
(Ion Heliade Rădulescu, *Sburătorul*)

Ah! în curând, ***satul*** *în vale-amuţeşte* [...]
(Mihai Eminescu, *Sara pe deal*)

În acest din urmă exemplu, metonimia nu trebuie confundată cu personificarea. *Satul* [...] *amuţeşte* este o aparentă personificare; este vorba de o metonimie de tipul r e c i p i e n t p e n t r u c o n ţ i n u t (*satul* pentru *locuitorii* săi).

Metonimia nu trebuie confundată cu m e t a f o r a. Pentru a le distinge, este suficient să stabilim cu precizie care este natura raportului dintre obiectele numite de termenii implicaţi în aceşti tropi. Dacă raportul este unul de c o n t i g u i t a t e, căruia i se circumscriu tipurile enumerate mai sus, atunci avem a face cu o metonimie. Dacă, în schimb, raportul dintre obiectele respective este unul de a s e m ă n a r e, dacă putem recunoaşte în alcătuirea tropului o a n a l o g i e, atunci vorbim despre metaforă (→ m e t a f o r ă).

Un caz particular de metonimie este sinecdoca (→ sinecdocă).

MONOLOG

Monologul se defineşte ca replică amplă a unui singur personaj, care poate viza sau nu un destinatar prezent sau imaginat. Aşadar, în monolog, în centrul discursului se află chiar persoana care vorbeşte, locutorul.

În funcție de modul în care este utilizat și de situațiile de comunicare, există mai multe tipuri de monolog.

Monologul dramatic este intervenția verbală de dimensiuni ample a unui personaj, care se face în stil direct (→ stil direct). Acest personaj-locutor poate emite atât în prezența, cât și în absența altui personaj (individualizat sau colectiv), cu care poate comunica (însă numai unilateral, căci orice relație bilaterală ar transforma comunicarea în dialog) sau de care poate face abstracție. Iată un exemplu clasic în literatura universală:

HAMLET: *A fi sau a nu fi: iată-ntrebarea,*
Mai vrednic oare e să rabzi în cuget
A vitregiei praștii și săgeți
Sau fierul să-l ridici asupra mării
De griji?– și să le curmi?
Să mori: să dormi.
Atât: și printr-un somn să curmi durerea
Din inimă, și droaia de izbeliști
Ce-s date cărnii; este o-ncheiere
Cucernic de râvnit. Să mori, să dormi,
Să dormi – visând, mai știi? Aici e greul,
Căci se cuvine-a cugeta: ce vise
Pot răsări în somnu-acesta-al morții,
Când hoitu-i lepădat? De-aceea-lungă
Năpasta. Altfel cine-ar mai răbda
A lumii bice și ocări, călcâiul
Tiran, disprețul omului trufaș,
Chinul iubirii-n van, zăbava legii,
Neobrăzarea cârmuirii, scârba
Ce-o zvârlu cei nevrednici celor vrednici,
Când însuși ar putea să-și facă seama
Doar cu un pumn? Cine-ar răbda poveri,
Gemând și asudând de greul vieții
Cât teama a ceva de după moarte,
Tărâmul neaflat, de unde nimeni

Nu se întoarce, ne-ncâlcește vrerea
Și mai curând răbdăm aceste rele
Decât zburăm spre alte neștiute.
Astfel mișei pe toți ne face gândul:
Și-astfel al hotărârii proaspăt chip
Se gălbejește-n umbra cugetării,
Iar marile, înaltele avânturi
De-aceea se abat din cursul lor
Și numele de faptă-l pierd. Tăcere!

(William Shakespeare, *Hamlet*)

Atunci când monologul dramatic se desfășoară în absența altui personaj (sau în prezența unui personaj pe care îl ignoră) și conține reflecțiile și opiniile locutorului se numește soliloc viu.

Dacă monologul dramatic este clar adresat uneia sau mai multor persoane, cu intenția vădită de a fi receptat, și ia forma unei declarații, a unei confesiuni, a unui discurs sau chiar a unei scurte narațiuni, atunci este vorba despre monolog propriu-zis.

În ceea ce privește monologul narativ, și el poate avea două forme.

Atunci când este formulat în stil direct și adresat unuia sau mai multor personaje-receptor (conținând forme lingvistice ale adresării, fiind precedat, eventual, de pauza marcată grafic „–" ori de un verb *dicendi*), avem a face cu un monolog adresat:

HAGI TUDOSE (către sora lui, GHIOALA)

– Da! Așa e! De când eram de-o șchioapă pricepusem lumea! Înțelesesem că o cârpă din gunoi este o muncă de om pe care te faci stăpân dacă o pui bine. Când mama îmi da câte un ban de trei ca să-mi cumpăr simit, eu mă uitam în ghiozdan: era felia de pâine? sănătate bună – aveam ce mânca.... Nu te saturi cu pâine? Ce-ți trebui mai simiți?... Și banul îl puneam deoparte... și un ban peste altul fac doi... Ce râzi? De ce râzi?... Faci ca lucrătorii risipitori care îmbătrânesc calfe, și stăpâni nu mai ajung! ... Banii – când e zăduf – ți-aduc reveneală... când ți-e frig, îți țin de cald... ți-e

dăstul să te gândeşti ce poţi face cu banii ca să şi guşti bucuria lucrurilor pe care nu le-ai cumpărat... Ai simţit bucuria? De ce să mai cumperi?... Râzi, râzi cu hohote... risipitoareo! În viaţa ta n-ai gustat şi n-ai să guşti adevărata bucurie!

(Barbu Ştefănescu Delavrancea, *Hagi Tudose*)

Când intervenţia verbală a unui personaj (pare că) nu este adresată nimănui (şi chiar se sugerează, uneori, că nu este rostită cu voce tare), fiind caracterizată prin reducerea elementelor sintactice relaţionale, prin tendinţa de a folosi timpul prezent, prin enunţare la persoana I (sau a III-a) şi, mai ales, prin trăsături lexicale şi de intonaţie ale stilului direct, ea se numeşte m o n o l o g i n t e r i o r:

Ion râse cu poftă, ca şi ceilalţi bărbaţi, dar îndată îşi luă seama. [...] *Coborând din cancelarie şi pe când în curte trosneau pistoalele, Ion* ***se gândi deodată: „Adică ce-ar fi oare dac-aş lua pe Florica şi-am fugi amândoi în lume, să scap de urâţenia asta?" Dar tot atât de repede îi veniră în minte pământurile şi adăogă în sine cu dispreţ: „Şi să rămân tot calic... pentru o muiere!... Apoi să nu mă trăsnească Dumnezeu din senin?"***

(Liviu Rebreanu, *Ion*)

În proza modernă, monologul interior este formulat tot mai rar în stil direct. Vocea personajului şi cea a naratorului ajung să se confunde (→ autor/narator) şi atunci, deşi păstrează aparenţa exprimării directe, expunerea se apropie foarte mult de stilul indirect liber (→ stil indirect liber):

Simt că ameţesc: că mi se deschide o perspectivă uluitoare [...]. *Aşadar a jucat o comedie, ca să mă pedepsească, aşadar sunt cu adevărat un tip imposibil, care complică absolut orice întâmplare, iar ea e femeia unică – şi totul se poate şterge ca un vis îngrozitor. Îmi dau lacrimile şi plâng încet de bucurie. Va să zică era totuşi o soluţie, când eu nu mai vedeam nici una...*

Pe urmă a început bănuiala că aş putea fi victima unei abile manevre. Dacă scrisoarea a fost pusă cumva de curând acolo? Ea era certată, cel puţin aşa ştiam eu atunci, cu Anişoara, de aceea nici n-am căutat-o acolo. Pe urmă, data e prea săritoare în ochi, prea cu intenţie: 15 februarie. Şi de ce n-a spus servitoarei atunci unde se duce? De ce nu mi-a lăsat un bilet? Rămân îndelungată vreme ros de îndoială. Dar pe urmă argumentez în favoarea ei. Probabil se împăcase cu Anişoara şi eu nu ştiam.

(Camil Petrescu,
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război)

MONORIMĂ

Monorima este o formă de versificaţie întâlnită foarte frecvent (dar nu exclusiv) în poezia populară, constând într-o succesiune de versuri care se termină în aceeaşi rimă. În versificaţia populară, monorima antrenează fragmente mari de poezie:

Bine vorba nu sfârşea,
murguleţu-şi repezea
şi cu sete mi-l lovea;
capu-n pulbere-i ***cădea,***
iar cu trupul sus pe ***şea,***
calu-n lume se ***ducea.***

(*Toma Alimoş*, din vol. B 2000)

În poezia cultă, monorima apare mai rar şi pe fragmente reduse de text.

N

NARATOR vezi AUTOR / NARATOR

NARAȚIUNE

Narațiunea este modul de expunere prin care se relatează un eveniment sau o succesiune de evenimente reale sau fictive.

Narațiunea se poate constitui în spațiu generos de apariție a faptelor de stil.

Prin punerea în valoare a timpurilor verbale (→ timpuri verbale, imperfectul narativ, perfectul simplu), de exemplu, narațiunea face posibile analepsa și prolepsa (→ analepsă, prolepsă), poate dinamiza acțiunea sau poate realiza trecerea către descriere (→ descriere).

Tot în cadrul narațiunii, în special a celor ample, se întâlnesc mărci lingvistice ale confuziei – sau, dimpotrivă, ale distincției între autor, personaj și narator (→ autor/narator) și, implicit, ale trecerii de la stilul direct la cel indirect sau indirect liber (→ stil direct, stil indirect, stil indirect liber).

NORMĂ

Norma înseamnă regulă. În sens larg însă, prin normă se înțelege un sistem de reguli ce caracterizează o limbă la un moment dat. Altfel spus, norma s-ar putea confunda cu structura însăși a unei limbi într-un anumit moment al evoluției acesteia din urmă.

Spre deosebire de normă, în general, n o r m a l i t e r a r ă fixează regulile de e x p r i m a r e c o r e c t ă, c u l t i v a t ă, a c a d e m i c ă într-o anumită etapă din evoluția unei limbi. Practic, diferența dintre normă, în general, și normă literară este aceea dintre felul în care se vorbește și felul în care ar trebui să se vorbească.

În analiza stilistică este esențială raportarea la normă, la toate nivelurile acesteia – fonetic, lexical, morfologic, sintactic, semantic –, tocmai pentru a putea recunoaște, izola și interpreta acele fapte de limbă care constituie abateri i n t e n ț i o n a t e și care reprezintă surse de expresivitate.

O

ORALITATE

Oralitatea este o trăsătură a stilului unor scriitori constând în utilizarea intenționată a formelor de expresie și a procedeelor specifice vorbirii (→ limbaj popular). Ca urmare, caracterul oral este dat de prezența în textul respectiv a unor particularități fonetice, gramaticale și de vocabular pe care le regăsim în limbajul popular, familiar și chiar regional.

Printre mărcile care asigură textului nota de oralitate sunt:

– cuvinte, expresii și locuțiuni populare, familiare, regionale sau argotice;

– proverbe, zicători, enunțuri reflexive de sorginte populară (→ enunț reflexiv);

– diverse modalități de exprimare a afectivității;

– anacoluturi;

– elipse;

– vocative;

– forme deictice;

– preponderența raporturilor de coordonare și a conjuncțiilor respective.

Iată un fragment reprezentativ pentru bogăția mărcilor oralității. Pe lângă pronunțarea regională *(răle)*, se remarcă lexicul aparținând fondului vechi al limbii și, deci, absența neologismelor. Vocativele *(Doamne, cumnățică-hăi, soro)*, prezența locuțiunii *(să faci voie rea)*, a expresiei *(s-apuci câmpii)*, a interjecțiilor și a cuvintelor cu valoare de interjecție *(ia, zău, poftim)*, a zicătorii, tonul exclamativ, adresarea directă, la persoana a II-a singular, toate acestea se concentrează într-un spațiu restrâns, impresia de oralitate, de exprimare vie fiind foarte puternică:

Doamne, cumnățică-hăi, cum se pot învrăjbi oamenii din nimica toată, luându-se după gurile cele răle. Ia poftim, soro, mai bine să mâncăm ceva din ce-a dat Dumnezeu, să cinstim câte un pahar de vin în sănătatea gospodarilor noștri și:

Cele răle să se spele,
Cele bune să s-adune,
Vrajba dintre noi să piară
Și neghina din ogoară!

Căci dac-ai sta să faci voie rea de toate, zău, ar trebui de la o vreme s-apuci câmpii.

(Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*)

Oralitatea se manifestă cu precădere în dialog și în proză, fiind semnalată mai rar în poezie (cu excepția poeziei populare). Ea conferă textului în care apare o notă de autenticitate.

OXIMORON

Oximoronul este o figură stilistică sintactică și semantică. El constă în alăturarea unor termeni contradictorii. Iată câteva exemple:

Și c-am voit să simtă și să umble
Și să se-ndoaie-n pieptul meu
*De **chinul dulce**, dat de Dumnezeu,*
Care-a trecut prin mine și te umple.

(Tudor Arghezi, *Jignire*)

Cine ți-a îngropat capul
Nebun,
În brațele lui neguroase, păroase,
*Și te-**a înfrigurat fierbinte** până-n oase?*

(Tudor Arghezi, *Tinca*)

Așa cum se observă, termenii implicați în oximoron nu sunt neapărat antonimi. Antonimul lui *fierbinte* ar fi fost *înghețat*, al lui

dulce – amar. Ar fi şi foarte greu, având în vedere că, în majoritatea exemplelor, termenii se află în relaţie de determinare. Ceea ce trebuie reţinut e faptul că, pentru a putea vorbi despre oximoron, termenii implicaţi în figura respectivă trebuie să conţină trăsături semantice contradictorii:

*Ele sar în **bulgări fluizi** în prundişul din răstoace* [...]
(Mihai Eminescu, *Călin. File din poveste*)

Exemplul de mai sus este relevant, căci *bulgări* conţine trăsătura / + *solid* /, ceea ce intră în contradicţie cu adjectivul *fluizi*.

Adesea, încercând să interpretăm unele texte, întâmpinăm dificultăţi în legătură cu identificarea oximoronului. Prima neclaritate ivită în înţelegerea oximoronului apare în momentul în care încercăm să recunoaştem această figură în texte, pentru că oximoronul este adesea confundat cu antiteza (→ antiteză) şi chiar cu paradoxul (→ paradox).

Iată câteva criterii de distingere a oximoronului de paradox:

– spre deosebire de paradox, oximoronul este o figură bazată pe opoziţia dintre două cuvinte, nu dintre două idei;

– între termenii implicaţi în structura oximoronului se stabilesc relaţii sintactice de coordonare (*Ai gura dulce, amară* – Marin Preda, *Marele singuratic*) sau de subordonare (*Biciul* [...] *izbăveşte pedepsitor* – Tudor Arghezi, *Testament*);

– dacă paradoxul se bazează pe o contradicţie logică între două idei, opoziţia ce caracterizează oximoronul se situează la nivelul înţelesului cuvintelor.

În ceea ce priveşte distingerea oximoronului de antiteză, trebuie să luăm în considerare faptul că antiteza vizează două obiecte distincte (chiar dacă acest lucru se realizează prin mijlocirea atributelor fiecăruia dintre ele), în timp ce, în cazul oximoronului, obiectul este unic:

Stă în codru fără slavă
***Marea pasăre** bolnavă.*

Naltă** stă sub **cerul mic
Şi n-o vindecă nimic.
(Lucian Blaga, *Stă în codru fără slavă*)

În versurile citate, antiteza se stabileşte între cele două elemente *pasăre* şi *cer*. Ea este posibilă datorită determinanţilor fiecăruia *(naltă* şi *mic)*, a căror opoziţie se răsfrânge asupra elementelor determinate care, astfel caracterizate, ajung să se situeze ele însele într-o relaţie de opoziţie. În schimb, oximoronul este sintagma *cerul mic*, ce vizează un singur obiect şi în care opoziţia de sens se stabileşte între substantivul *cer* şi determinantul său.

De asemenea, trebuie să observăm la ce nivel se stabileşte „nepotrivirea" dintre termeni şi dacă ea este reală sau aparentă. Astfel, sintagma *tăcere elocventă* este un fals oximoron, deoarece aici înţelesul lui *elocvent* este *plin de înţeles, semnificativ* (DEX), care nu este incompatibil cu *tăcere*. Dacă *elocvent* ar fi apărut cu sensul 1, şi anume *care are darul de a expune frumos şi convingător* (DEX), atunci am fi putut vorbi de contradicţie şi, deci, de oximoron. Un caz asemănător, dar superior prin gradul lui de expresivitate îl întâlnim în versurile:

Neguri** albe, **strălucite,
Naşte luna argintie.
(Mihai Eminescu, *Crăiasa din poveşti*)

în care falsul oximoron este *neguri albe*, căci cuvântul *negură*, în ciuda formei sale, care îl evocă pe *negru*, înseamnă *ceaţă*, cuvânt care nu este incompatibil cu *alb*, ci cu *strălucit*, ceaţa caracterizându-se prin opacitate. Aşadar, adevăratul oximoron este *neguri strălucite*.

Efectul stilistic al oximoronului nu se rezumă la ironie sau emfază, aşa cum s-a afirmat deseori, ci diferă în funcţie de intenţia emiţătorului şi de context.

P

PARABOLĂ

Parabola este o specie de alegorie. Ea se constituie ca o figură stilistică bazată pe analogie, ce constă în sprijinirea unei afirmații pe un exemplu cu valoare simbolică, real sau imaginat.

Parabolele sunt, de fapt, situații simbolice (unele dezvoltate în scurte narațiuni), analoge celor despre care se discută și pe care vin să le întărească.

Scurte parabole pot fi considerate, de pildă, următoarele cugetări:

Când ai o casă de sticlă, nu trebuie să arunci cu pietre în casa vecinului.

(Voltaire)

Când albinele se războiesc într-un stup, nu trebuie să te apropii.

(Voltaire)

Ele recurg, de fapt, la simboluri *(casa de sticlă, albinele)* pentru a ilustra valabilitatea și generalitatea unor adevăruri *(Nu te grăbi să îți ataci semenii atunci când tu însuți ești într-o situație defavorabilă, Nu te amesteca în conflicte)*.

Așadar, în parabolă, distanța dintre expresie și mesaj este mai mare decât în comunicarea obișnuită. În parabolă se disting două sensuri, unul literal și altul subsidiar, implicit și care este, de fapt, cel care se dorește a fi transmis.

Adesea, parabolele se constituie în mici narațiuni. Unele exemple beneficiază de formule care atrag atenția asupra faptului că a fost sau că va fi vorba de o parabolă:

O altă pildă le-a spus înainte, zicând: *Împărăția cerurilor este asemenea grăuntelui de muștar, pe care, luându-l, omul l-a semănat în țarina sa.*

Și care este mai mic decât toate semințele, dar când a crescut este mai mare decât toate legumele și se face pom, încât vin păsările cerului și se sălășluiesc în ramurile lui.

(*Biblia sau Sfânta Scriptură. Sfânta Evanghelie după Matei*, cap. 13)

Altă pildă le-a spus lor: *Asemenea este împărăția cerului aluatului pe care, luându-l, o femeie l-a ascuns în trei măsuri de făină, până ce-a dospit toate.*

(Idem)

Prezența parabolelor într-un text încifrează mesajul, invită la mai multe lecturi posibile și îi poate conferi un caracter livresc, emfatic sau solemn.

PARADOX

Paradoxul este o figură de stil ce reunește două idei, două realități care aparent se exclud.

Să analizăm, de exemplu, versurile:

Și te uram cu-nverșunare,
Te blestemam, căci te iubesc.

(Mihai Eminescu, *Te duci...*)

A urî și *a iubi* sunt pur și simplu antonime. *A blestema* intră, de asemenea, în contradicție cu *a iubi* și, cu toate acestea, ele sunt incompatibile doar la o primă lectură. În fapt, nici *a urî*, nici *a blestema* nu apar în sensul lor pur denotativ, care ar intra cu adevărat în contradicție cu *a iubi*. Sensul figurat, pe care ele îl implică, neutralizează contrastul care se stabilise.

Tot un paradox conține și versul următor:

Faceți din piatră aur și din îngheț văpaie [...]

(Mihai Eminescu, *Strigoii*)

în care antonimele contextuale *piatră/aur, îngheț/văpaie* se neutralizează, căci ele apar în sens figurat, iar mesajul este, de fapt:

transformați lucrurile obișnuite în lucruri prețioase, iar din cele inerte, reci, faceți lucruri vii. Aceasta face ca incompatibilitatea care apărea la o primă lectură să fie numai aparentă și, deci, să ne aflăm în fața unui paradox.

Există și situații în care paradoxul este semnalat metalingvistic. Iată un exemplu în care ni se atrage atenția că secvența care urmează este un paradox:

Odinioară era considerat orașul bicicletelor – cel mai sigur și mai rapid mijloc de locomoție. ***Un paradox:*** *nimic nu se mișcă, însă bicicletele aleargă necontenit...*

(Adina Popescu, *Farmecul discret al provinciei,* în Dilema, 2000, p. 18)

Paradoxul implică un demers logic complex. De aceea, atunci când apare în texte ușoare, spumoase și optimiste, el poate aduce o notă de umor sau de ironie:

Tu să fi-nceput iubitul,
Că-i făceam eu isprăvitul.
Tu cu pâinea și cuțitul
Mori flămând, nepriceput.

(George Coșbuc, *Nu te-ai priceput*)

În general însă, paradoxul conferă textelor în care apare o notă sentențioasă, solemnă, filozofică:

La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă,[...]
Când nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns [...]
Iar în lumea asta mare, noi, copii ai lumii mici [...]

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea I*)

Paradoxul nu trebuie confundat cu oximoronul. În timp ce oximoronul este o figură de stil ce implică doi termeni, paradoxul implică două idei ce par ireconciliabile, dar care în context pot coexista fără a întrerupe lanțul logic.

PARAFRAZA

Parafraza este o secvență de cuvinte (sintagmă, propoziție, frază) echivalentă ca sens cu o altă secvență, anterioară.

Iată un exemplu în care ideea prezentă în cea de-a doua frază este reluată și explicată cu alte cuvinte în următoarea:

Îmi ziceam că văd poate prea mult rău acolo unde nu e. De pildă, cu una dintre acele formule simpliste și stupide, mi se spune de către cei din jurul meu că sufăr atâta numai din cauză că „sunt gelos". ***Vor să spună că fără nici un motiv temeinic, mai mult dintr-un fel de structură vicioasă sufletească, neconformă cu normalul și realitatea.***

(Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste. Întâia noapte de război*)

Foarte frecvent, parafraza este introdusă prin cuvinte sau formule explicative precum: *care va să zică, adică ceea ce înseamnă, vreau să spun (că):*

– I-ai dat ceva parale?

Madam Georgescu răspunde consoartelui tot așa de laconic cum i-a răspuns și dânsul.

– Cât?

Madam Georgescu arată mâna cu cele cinci degete răsfirate: cinci – ***adică, o bănuță.***

(I. L. Caragiale, *apud* Dragomirescu)

Trebuie reținut faptul că nu orice parafrază are valoare expresivă. Această valoare se manifestă mai ales în discursuri oratorice sau atunci când parafraza este formulată metaforic (ori conține, în interiorul ei, figuri de stil).

PARALELISM SINTACTIC

Paralelismul sintactic este figura de stil ce stă la baza tuturor figurilor care implică simetria și repetiția (→ repetiție), precum:

enumerarea, climaxul, anticlimaxul, repetiția, anafora, epifora, anadiploza, epanadiploza, chiasmul, refrenul.

Deși formele paralelismului sintactic sunt foarte variate, vom cita un exemplu în care acesta se realizează prin repetarea unor construcții echivalente juxtapuse (ceea ce dă naștere, de fapt, unei enumerări):

În Filipine și în Indonezia, în Germania și Franța, în Israel și în Marea Britanie, *pentru a nu ne referi decât la dezvăluiri recente, corupția oamenilor politici și amestecul banilor în politică produc crize* [...]

(M. B., *Lăcomie și ipocrizie*, în Dilema, 2000, p. 20)

Paralelismul sintactic este foarte frecvent în poezia populară:

Fețișoara lui,
Spuma laptelui,
Perișorul lui,
Pana corbului,
Ochișorii lui,
Mura câmpului [...]
Soarele și luna
Mi-au ținut cununa,
Brazi și păltinași
I-am avut nuntași,
Preoți, munții mari,
Paseri lăutari!

(*Miorița*, din vol. B 2000)

Atât în poezia populară, cât și în cea cultă, paralelismul sintactic poate să devină figura dominantă, care să structureze întreg textul. Mai mult, în poezia cultă, paralelismul se extinde la nivelul unor unități mai mari (cum sunt frazele), variabile:

Din punctul de vedere al copacilor,
soarele-i o dungă de căldură,
oamenii – o emoție copleșitoare...

Ei sunt niște fructe călătoare
ale unui pom cu mult mai mare!

Din punctul de vedere al pietrelor,
soarele-i o piatră călătoare,
oamenii-s o lină apăsare...
Sunt mișcare-adăugată la mișcare,
și lumina ce-o zărești sub soare!

Din punctul de vedere al aerului,
soarele-i un aer plin de păsări,
aripă-n aripă zbătând.
Oamenii sunt păsări nemaiîntâlnite,
cu aripile crescute înlăuntru,
care bat, plutind, planând,
Într-un aer mult mai curat – care e gândul!

(Nichita Stănescu, *Lauda omului*, din vol. NSP)

În poezia reprodusă, paralelismul nu se rezumă la repetarea unor forme identice *(Din punctul de vedere al* [...], *soarele-*[...], *oamenii sunt* [...]*)*. El afectează, așa cum spuneam, structura frazei, în sensul că întâlnim, constant, în cele trei fraze, aceleași juxtapuneri de propoziții. De asemenea, un semn al paralelismului structurant al poeziei sunt exclamațiile cu care se termină fiecare strofă.

PARATAXĂ

Parataxa este un procedeu care constă în realizarea unei relații de coordonare sintactică fără ajutorul vreunuia dintre tipurile de conjuncții coordonatoare cunoscute, ci prin simpla alăturare – adică prin juxtapunere – fie a două sau mai multe elemente care au aceeași funcție în propoziție:

Independența, suveranitatea, integritatea *sunt pietrele de temelie ale unui neam;* ***limba, cultura*** *sunt actul lui de identitate.*

fie a unor propoziții de același fel în frază:

Concluzia ar fi că lăcomia e o trăsătură universală şi nimeni nu poate fi garant, nici măcar pentru propria persoană, până nu a învins ispita.

A doua concluzie tristă se referă la rolul pozitiv al ipocriziei: ***toţi oamenii concreţi sunt coruptibili, societatea ca entitate abstractă jură doar pe cinste.*** *Undeva, pe drum, apare sentimentul de ruşine.*

(M. B., *Lăcomie şi ipocrizie*, în Dilema, 2000, p. 20)

Este limpede că, utilizat intenţionat, ca procedeu sintactic, parataxa are capacitatea de a conferi textelor în care apare o notă de concizie şi, uneori, chiar de solemnitate.

PARODIERE

Parodierea este un procedeu prin care se imită, cu intenţii ironice sau umoristice, fragmente sau texte întregi anterioare, în general foarte cunoscute.

Iată un exemplu modern în care este parodiată *Ţiganiada:*

Cahveaua cura pă cişmele,
Dă care vrei, solubilă, naturelă,
Locomotivele au dă fagure biele
Şi dă ghiudem manivelă.
Uliţiele târgurilor toate
Cu caş afumat sunt pavate.

Tramvaiele umblă pă doi cârnăciori
Şi să prind dă fir cu spaghete,
Pruncii de Sân Nicolae în zori
Tobleroane găsesc în ghete.

(Mircea Cărtărescu, *Levantul,* din vol. L)

Întrucât face legătura între două texte, păstrând, inevitabil, elemente din cel anterior, parafrazarea trebuie socotită, deopotrivă, o formă de aluzie (→ aluzie) şi de manifestare a intertextualităţii (→ intertext, intertextualitate).

Forma cea mai subtilă, cea mai rafinată de parodiere nu este însă aceea în care în textul nou se substituie doar cuvinte din textul anterior, aşa cum se întâmplă frecvent, mai ales în folclorul şcolarilor, ci aceea în care se parodiază s t i l u l unui s c r i i t o r sau al unei e p o c i, ca în fragmentul următor (parodiere a stilului din poezia *Muma lui Ştefan cel Mare*), în care comicul de limbaj şi ironia (→ comic, ironie) se susţin reciproc:

Teiul Doamnei pare zugrăvit în cridă
În cofetărie intră o gravidă [...]
Checuri cu stafide doarme în vitrine
E frigoriferul plin de savarine [...]
Iar copila noastră, galeş durdulie,
Vine la măsuţa-mi c-o sarailie [...]
Iar sub gene lunge, ca o hurioară
O privire dulce, ca de surioară.
Ş-un obraz ca luna pal îi schinteiază
Muşterii merge, coada-naintează...

(Mircea Cărtărescu, *Garofiţa*)

PARONOMAZĂ

Paronomaza este o figură de stil care se bazează pe specularea efectelor asemănării sonore (paronimiei) dintre doi termeni (cuvinte sau chiar secvenţe mai ample). Prin intermediul paronomazei, pe lângă muzicalitatea datorată identităţii fonetice p a r ţ i a l e a termenilor implicaţi, are loc şi producerea unui efect surpriză, de aparentă relaţie semantică între aceştia.

Concret, putem vorbi de două tipuri de paronomază:

– figura care asociază termeni asemănători fonetic (şi grafic), dar între care nu există nici o legătură semantică:

Traduttore, traditore.

În exemplul citat, paronomaza se bazează pe asemănarea sonoră dintre două cuvinte: *traduttore* (= traducător) *şi traditore* (= trădător).

– figura care asociază termeni apropiați semantic într-o anumită măsură, mai ales pe cei rezultați în urma derivării:

*Cine-**mparte parte**-și face.*

Efectul semantic al paronomazei se datorează faptului că, în aparență, termenii implicați au legături de sens, iar în realitate, legătura de sens fie lipsește cu desăvârșire, fie este trunchiată, reziduu al unei înrudiri etimologice.

Dată fiind specularea efectelor de muzicalitate pe care le presupune, precum și a celor legate de sens, paronomaza este, practic, un joc de cuvinte foarte apropiat de calambur, o varietate a acestuia (→ calambur).

PAUZĂ

Pauza (metrică sau ritmică) este momentul de tăcere care apare în interiorul unui vers și la finalul acestuia. Pauza din interiorul versului se numește c e z u r ă (→ cezură). Atunci când prezintă o anumită regularitate, pauza contribuie la realizarea ritmului în poezie sau în proză (→ proză ritmată).

PEON

Peonul este piciorul metric (→ picior metric) alcătuit din patru silabe, dintre care una singură este accentuată, ea putând ocupa diverse poziții în schema metrică.

Iată câteva exemple de versuri în care apare un tip de peon a cărui schemă este:

/ _ _ _ / _ _ _ sau
_ / _ _ _ / _ _ sau
_ _ / _ _ _ / _ sau
_ _ _ / _ _ _ /

Dintre sute de catarge
Care lasă mălurile,
Câte oare le vor sparge
Vânturile, valurile?

(Mihai Eminescu, *Dintre sute de catarge*)

De din vale de Rovine
Grăim, Doamnă, către Tine [...]

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

PERFECT SIMPLU

Timpul perfect simplu al modului indicativ are valori stilistice particulare. Recurența sa într-un text conferă acestuia dinamism și subliniază r a p i d i t a t e a c u c a r e s e d e s f ă ș o a r ă o a c ț i u n e, v i t e z a c u c a r e s e s u c c e d m i ș c ă r i l e:

*Când **reapăru** Miron Iuga cu pușca în mână și cu ochii umflați și roșii ca cepele, **fu întâmpinat** cu un murmur de mirare și de nemulțumire. Bătrânul **se opri** la trei pași de Trifon Guju, unde fusese adineaori, și **porunci,** fără să mai țipe, dar mai apăsat și cu o voce grea de energie:*

– Imediat să ieși de aici, hoțule, ori de unde nu, o să ieși pe targă!

– Ia ascultă, boierule, nu vreau să ies, ai înțeles?

***Nu apucă** să isprăvească.* [...] ***Răsunară** două detunături una după alta, atât de apropiate, parcă a doua ar fi fost ecoul celei dintâi. Fața lui Trifon Guju, cu gura largă de vorbe, primind descărcăturile din plin, **se ciurui** brusc ca de vărsat negru. Ochii mici **avură** o sclipire mirată. **Se prăvăli** ca un sac greu.*

*Când **răsunară** împușcăturile, câțiva oameni de pe lângă Trifon își **ferira** capetele, retrăgându-se cu spaimă peste cei dinaintea lor. Țipetele diverse **țâșniră** într-o îmbrânceală generală. Printre glasurile speriate însă **porniră** deodată înjurături și amenințări. Toader Strâmbu, la câțiva pași, **răbufni** cu o mutră roșie de ură.*

(Liviu Rebreanu, *Răscoala*)

În exemplul de mai sus întâlnim 14 ocurențe ale perfectului simplu și, într-adevăr, ele au darul de a exprima faptul că acțiunea s-a desfășurat cu o mare rapiditate. În plus, spre deosebire de timpul mai mult ca perfect sau de imperfectul cu valoare evocativă, perfectul simplu situează acțiunea oarecum mai aproape de momentul relatării, o face mai prezentă.

PERIFRAZĂ

Perifraza este un procedeu ce constă în substituirea unui termen cu o secvență de cuvinte (locuțiune, sintagmă, propoziție). Iată un exemplu foarte cunoscut de parafrază:

Dar, deodată, cu tot zgomotul trenului, se aud bubuituri în ușa ***compartimentului unde nu intră decât o persoană.***

(I. L. Caragiale, *Dl Goe...*)

Se observă cum, în loc să spună *WC* sau *Toaletă*, autorul a preferat o întreagă propoziție subordonată echivalentă *(unde nu intră decât o persoană)*. În cazul de față, ne putem imagina că autorul a recurs la această modalitate din pudoare.

Atunci când perifraza are rol atenuant, se apropie foarte mult de eufemism (→ eufemism).

Dar există și perifraze cu valoare poetică evidentă și acestea sunt mai ales perifrazele metaforice (adică perifrazele care înlocuiesc un termen printr-o metaforă):

O, șoptește-mi – zice dânsul – tu cu ochii plini d-eres,
Dulci cuvinte ne-nțelese, însă pline de-nțeles.
Al vieții vis de aur *ca un fulger, ca o clipă-i*
Și-l visez când cu-a mea mână al tău braț rotund îl pipăi.

(Mihai Eminescu, *apud* Dragomirescu)

În versurile citate, *al vieții vis de aur* este o exprimare perifrastică și, în același timp, metaforică a *iubirii*.

Perifraza nu trebuie confundată cu parafraza (→ parafrază). Ultima este o întărire, o dezvoltare a unei idei prin r e l u a r e a ei, într-o exprimare diferită, iar perifraza ț i n e l o c u l unui termen.

PERSONIFICARE

Personificarea este un trop care constă în atribuirea unor trăsăturile semantice /+ animat/ sau /+ uman/ unor obiecte concrete sau abstracte (idei, noțiuni, concepte).

Iată câteva exemple de personificări realizate prin mijloace diferite:

– personificare prin *verbum dicendi:*

Mircea! îmi ***răspunde*** *dealul; Mircea! Oltul* ***repetează.***
Acest sunet, acest nume valurile-l priimesc
Unul altuia îl ***spune;*** *Dunărea* ***se-nștiințează,***
Și-ale ei spumate unde către mare îl pornesc.

(Grigore Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia,* din vol. *Poezii. Proză*)

– personificare prin metaforă:

Răspândind ***fiori de gheață*** *pe* ***ai țării umeri dalbi***
Cu o haină argintie se îmbracă mândra țară.

(Vasile Alecsandri, *Iarna,* din vol. *Poezii*)

Din vârf de munți ***amurgul suflă***
cu buze roșii
în spuza unor nori
și-ațâță jeraticul ascuns
sub vălul lor subțire de cenușă.

(Lucian Blaga, *Amurg de toamnă*)

Este o eroare să considerăm personificare numai exemplul în care elementul în cauză primește, în plus, ambele trăsături: /+ animat/ și /+ uman/. Sunt, deopotrivă, personificări situațiile în care trăsătura semantică adăugată, transferată este doar /+ animat/.

– personificare prin dialog:

– Codrule, codrușule,
Ce mai faci, drăguțule? [...]
– Ia, eu fac ce fac de mult.
Iarna viscolu-l ascult [...]

– *Codrule cu râuri line* [...]
Tot mereu întinereşti.

(Mihai Eminescu, *Revedere*)

– personificare prin invocaţie (asociată uneori metaforei) (→ invocaţie):

***Lună tu,** stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci*
*Mii pustiuri schinteiază sub lumina ta **fecioară*** [...]

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea I*)

– personificare prin epitet (→ epitet):

*Un soare **zgârcit** şi **ironic** îşi disputa peticul de cer cu norii.*

Este important să nu confundăm personificările autentice cu acele construcţii ce numai par a fi personificări. Pentru evitarea confuziilor, să comentăm următorul exemplu:

Nenumărate pâraie se despletesc [...] *printre dealurile **blânde** ale Moldovei.*

(Alexandru Vlahuţă, *România pitorească*)

În acest caz, epitetul *blânde* nu ajută la realizarea personificării, deşi, aparent, sensul unui atribut uman *(blând)* este transferat unui obiect neanimat – *dealuri*. Este vorba, prin urmare, de o falsă personificare. Eventuala confuzie s-ar putea datora aspectului formal asemănător cu al personificării; mecanismul asocierii este însă, în exemplul discutat, altul, deoarece semantic se explică altfel. În fragmentul din *România pitorească*, *blând* apare cu sensul 2 din DEX, şi anume *Fig. (Despre timp, natură) Care nu este aspru, care nu este excesiv, care este plăcut.* După cum se poate observa, deşi figurat, acest sens s-a încetăţenit, prin uz, ca fiind referitor la obiectele şi fenomenele naturale şi, deci, nu mai constituie o personificare atunci când apare în legătură cu acestea. În schimb, în nici unul dintre exemplele anterioare acestuia nu putem gândi la fel, căci nici un dicţionar, nici măcar sub incidenţa mărcii *figurat*, nu înregistrează ca atribute fireşti ale apusului – *buzele*, ale ţării – *umerii* etc.

PICIOR METRIC

Piciorul metric este un element prozodic format dintr-o grupare de silabe, dintre care numai una este accentuată. Silaba accentuată ocupă poziţii diferite în interiorul piciorului metric.

Schema ritmică (→ ritm) a unui vers este stabilită de tipul de picior metric predominant (pentru că ele se pot combina). În funcţie de numărul de silabe pe care îl conţine grupul şi de locul silabei accentuate, picioarele metrice pot fi:

– bisilabice (iamb, troheu)
– trisilabice (amfibrah, anapest, dactil)
– cvadrisilabice (peon).

PLEONASM

Pleonasmul este un tip de redundanţă (→ redundanţă) care se înscrie în seria abaterilor (→ abatere) de la exprimarea corectă, fiind respins de limbajul cultivat:

*S-a descoperit şi o sursă de venit: pensionarea pe caz de boală, cauzată de mediul toxic. O **altă alternativă:** „facem Ungaria, aducem mărunţişuri, vindem mici afaceri..."*

(Adina Popescu, *Farmecul discret al provinciei*, în Dilema, 2000, p. 18)

Iată un exemplu de pleonasm combinat cu contradicţia în termeni, căci, pe de o parte, cuvântul *alternativă* conţine, printre trăsăturile sale, pe *alt(ă)*, iar, pe de altă parte, pentru că este ştiut din chiar definiţia cuvântului faptul că alternativa este unică.

Pleonasmul se produce, de pildă, din cauza repetărilor evidente şi supărătoare:

*Ore întregi s-a discutat pe marginea aceluiaşi dosar, **fapt** ce a **făcut** ca **în urma** dezbaterilor **să urmeze** o totală lipsă de interes.*

De asemenea, el se mai poate naşte din cauza vecinătăţii intolerabile a sinonimelor sau a construcţiilor sinonime:

A greşit, **dar însă fără voie.*

**Continuă să fie menținută tensiunea între forțele armate din Orientul Mijlociu.*

Alteori, pleonasmul ia naștere din cauza faptului că unul dintre termenii din enunț este conținut, din punctul de vedere al sensului, în altul:

ZIȚA: *Vai de mine! **monșerul meu!** mi-l omoară!*
(I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*)

TRAHANACHE: *Mai ales noi trei suntem stâlpii patriei: proprietari, membrii Comitetului Permanent...ai Comitetului agricol **și** etetera.*
(I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*)

Uneori pleonasmul este intenționat și atunci are valóarea stilistică de a întări o idee, ca în exemplul următor:

*Nu e **basm născocit** ceea ce spune mătușă-mea Uțupăr...*
(Zaharia Stancu, *Costandina, apud* Ștefania Popescu)

Valoarea stilistică cea mai frecventă a pleonasmului o recunoaștem însă atunci când el este utilizat pentru caracterizarea, cu mijloace lingvistice, a personajelor.

Trebuie adăugat faptul că există pleonasme întâlnite în vorbirea curentă care pot fi considerate tolerate, având forță expresivă și întărind ideea respectivă: *L-am pus aici cu mâna mea!, Ieși afară!, Taci din gură!* Dar majoritatea pleonasmelor sunt intolerabile, considerate greșeli și, ca atare, trebuie combătute (*Coborâți jos!, Avansați înainte!, averse de ploaie, a suprapune peste* etc.).

POETICĂ

Poetica este știința care analizează literaritatea unui text, mai precis determinarea trăsăturilor, a procedeelor care îl individualizează și care îi îndreptățesc apartenența la categoria vastă a operelor literare.

Așadar, obiectul poeticii este opera literară. Ea se ocupă de studierea naturii textului literar și a funcției acestuia,

relevându-i mecanismele interne cu ajutorul unor mijloace care o fac să interfereze, ca știință, cu retorica, stilistica, semantica, semiotica și critica literară.

POLISINDET(ON)

Polisindetul este o figură sintactică bazată pe repetarea excesivă, în propoziție, în frază sau între componente ale acestora, a unei prepoziții sau a unei conjuncții coordonatoare. Rolul polisendetului este acela de a marca insistența sau acumularea cantitativă.

Iată un exemplu în care se repetă cu insistență prepoziția *la* și conjuncția coordonatoare copulativă *și:*

*Unde sunt moșii voștri? Presărați... **la** Orbic, **la** Chilia, **la** Baia, **la** Lipnic, **la** Soci, pe Teleajen, **la** Racova, **la** Războieni. Unde sunt părinții voștri? **la** Cetatea Albă, **la** Cătlăbugi, **la** Scheia, **la** Cosmin, **la** Lențești... Unde sunt bătrânul Manuil **și** Golan, **și** Stibor, **și** Cânde, **și** Dobrul, **și** Iuga, **și** Gangur, **și** Gotcă, **și** Mihail Spătarul, **și** Ilea Hurul comisul, **și** Dajbog pârcălabul, **și** Oană, **și** Gherman, **și** fiara paloșului, Boldur?*
(Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Apus de soare*)

PREZENT

Timpul prezent al modului indicativ poate avea o valoare stilistică particulară. Această valoare se actualizează în acele contexte în care autorul dorește să sublinieze că acțiunea exprimată de verb este generală sau/și permanentă. Acest timp prezent (numit și etern) este utilizat, deci, în texte cu caracter filozofic sau în care se exprimă o idee filozofică.

În fragmentul citat mai jos, valoarea prezentului etern este întărită și de context *(de-a pururi):*

*Cu mâne zilele-ți **adaogi,***
*Cu ieri viața ta o **scazi.***

*Şi **ai** cu toate astea-n faţă*
***De-a pururi** ziua cea de azi.*

(Mihai Eminescu, *Cu mâne zilele-ţi adaogi*)

Prezentul etern este timpul adevărurilor imuabile:

*Vreme **trece**, vreme **vine**,*
*Toate-**s vechi şi nouă** toate;*
*Ce **e rău** şi ce **e bine***
Tu te-ntreabă şi socoate.

Nu spera şi nu ai teamă,
*Ce **e val** ca valul **trece**;*
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece.

(Mihai Eminescu, *Glossă*)

De asemenea, prezentul este timpul verbal predilect al criticii literare, întrucât obiectul analizat (opera) este o permanenţă, iar afirmaţiile care se fac despre aceasta se vor definitive.

Timpul prezent al modului indicativ mai poate avea o valoare stilistică particulară atunci când este utilizat în locul timpului trecut, în textele istorice (prezentul istoric). În această situaţie, el are rolul de a eterniza evenimentele şi de a le da un caracter exemplar.

PROLEPSĂ

Prolepsa este un procedeu compoziţional întâlnit în naraţiune, care afectează ordinea cronologică a evenimentelor povestite printr-o proiectare intenţionată pe care autorul o face în viitor şi prin istorisirea unui episod ulterior firului narativ principal. Cu alte cuvinte, prolepsa este o modalitate narativă de a privi anticipativ. Cu ajutorul prolepsei, autorul stabileşte – prin vocea naratorului, cu care se poate identifica sau nu (→ autor/narator) – un tip de relaţie specială, de complicitate cu cititorul, căruia îi dezvăluie într-un fel de avanpremieră episoade ce urmează a se petrece (şi a fi narate) :

Această întâmplare va avea o deosebită importanţă asupra desfăşurării evenimentelor; fata aceasta, al cărei nume şi avere puteau să-i permită mamei sale speranţa că se va căsători cu un prinţ regal, încununând opera lui Swann şi a soţiei lui, îşi alese mai târziu ca soţ un obscur scriitor şi făcu familia să coboare mai jos decât punctul de unde plecase.

(Marcel Proust, *apud* DŞL)

Iată cum, în fragmentul următor, informaţiilor care ţin de prezentul naraţiunii *(Îl urmări cu privirea cum pleacă, îl văzu făcându-i semn cu mâna înainte de a intra în ascensor. Niciodată nu se simţise atât de apropiată de el)* le succedă o scurtă proiectare în viitor, prin care autorul dezvăluie cititorului înainte de vreme, că cele două personaje urmează să nu se mai vadă doi ani *(dacă cineva i-ar fi spus că nu avea să-l mai vadă pe Michael decât peste doi ani)* şi că acest eveniment va avea un impact afectiv dureros asupra personajului feminin *(n-ar fi suportat o veste atât de dureroasă)*:

– Vreau să te duci acasă şi să cântăreşti bine lucrurile în oraşelul tău de provincie, glumi el. Nu vreau să te implici cu nici un chip în afacerea asta. După vacanţa de Crăciun mă întorc la colegiu şi vom locui împreună la Hanovra. OK?

–.OK, răspunse ea.

Îl urmări cu privirea cum pleacă, îl văzu făcându-i semn cu mâna înainte de a intra în ascensor. Niciodată nu se simţise atât de apropiată de el, iar dacă cineva i-ar fi spus că n-avea să-l mai vadă pe Michael decât peste doi ani, n-ar fi suportat o veste atât de dureroasă.

(Mario Puzo, *Naşul*)

Ceea ce trebuie remarcat este faptul că, pentru a introduce prolepsa, autorul are la dispoziţie anumite formule narative, cum ar fi: *şi acum, iubite cititorule, să ne imaginăm* sau *să privim în viitor* ori, ca în textul de mai sus, *dacă cineva i-ar fi spus,* cu alte cuvinte, nişte indicii textuali care atrag atenţia cititorului asupra faptului că firul cronologic este întrerupt.

Prolepsa interesează stilistica în măsura în care se constituie ca procedeu recurent, marcă a stilului unui scriitor sau a unui anumit tip de narațiune.

PROSOPOPEE

Prosopopeea este acea figură de sens – așadar, acel trop (→ trop) care constă, ca și personificarea – cu care, de altfel, se înrudește ca mecanism –, în transferarea asupra obiectelor concrete, elementelor abstracte, entităților absente a unor trăsături specific umane.

Iată un exemplu care aparține poeziei populare:

Codrul ***se cutremura,***
Ulmi și brazi
Se clătina,
Fagi și paltini ***se pleca,***
Fruntea de i-o ***săruta***
Și cu freamăt îl ***plângea.***

(*Toma Alimoș,* din vol. B 2000)

Pentru a înțelege prosopopeea, este necesar să fi înțeles, mai întâi, personificarea (→ personificare). Aceasta pentru că diferența dintre personificare și prosopopee constă în faptul că ultima se extinde, ajungând să cuprindă, uneori, întreg textul în care apare. Mai exact, prosopopeea ajunge să determine organizarea, structura textului respectiv.

Este cazul fabulei, de pildă, în care esența însăși a speciei rezidă – alături de intenția moralizatoare, concretizată prin morală (→ alegorie) – într-o personificare extinsă la nivelul întregii „istorioare".

Prosopopeea poate fi întâlnită în **epopee** (în *Țiganiada*, a lui Ion Budai Deleanu, de pildă, Urgia, Războiul, Moartea, Frica, Vrajba, Prada, toate sunt personificate și surprinse în adevărate tablouri dinamice).

Un alt exemplu celebru de prosopopee îl reprezintă **romanul medieval** *Le Roman de la Rose* (început de Guillaume de Lorris și

continuat de Jean de Meung). În acest roman se relatează un vis al autorului în care apare un zid înalt, pe care se aflau zece personaje, precum Ura, Lașitatea, Urâțenia. Dincolo de zid crește un boboc de trandafir – simbolul femeii iubite, dar și al iubirii pure, neconsumate –, de care autorul se îndrăgostește, dar pe care nu îl culege (în prima parte a romanului), ascultând îndemnurile Rațiunii. Cu toate acestea, suferința îndrăgostitului nu ia sfârșit, deoarece el este închis într-un turn – metaforă a izolării interioare – de către personajul Gelozie. Iată, deci, cum prin intermediul personificărilor, a metaforelor și simbolurilor poate lua naștere prosopopeea, dublată, desigur, de alegorie.

PROZĂ RITMATĂ

Proza ritmată este acel gen de proză care adoptă unele dintre trăsăturile specifice poeziei (ritm, rimă uneori, o anumită cadență etc.).

Există deci situații în care un text, fără a fi totuși poezie, pare să aibă ceva în comun cu aceasta. Să analizăm un exemplu:

Mai se găsea atunci pe lume și țara Nibelungilor. O, ce întunecată țară! Țară de neguri și păduri! Copacii creșteau groși și strâmbi. Apele se scurgeau mâloase. Iarba se târa pe pământ, nu creștea moale, mătăsoasă și era aspră, scârțâia când sufla vântul peste ea, ca niște crengi de lemn uscat. Iar oamenii priveau pieziș. Nu s-auzea pe-acolo nici un râset, ci gemete de schingiuiți și răcnete și blesteme. Nimănui nu-i plăcea să umble prin astfel de ținut, în care soarele nici nu pătrundea printre desișurile negre, și mohorâte, și-ncruntate.

Doar Siegfried nu se sfiise și umbla prin țara Nibelungilor cu calul său și-o cerceta.

(Alexandru Mitru,
Din marile legende ale lumii. Siegfried și Crimhilda)

Este limpede că modul în care se desfășoară descrierea nu este unul obișnuit. Dincolo de epitete *(întunecată, groși, strâmbi,*

mâloase, moale, mătăsoasă), de metafore *(iarba se târa)*, de comparații *(ca niște crengi de lemn uscat)*, de personificări *(desișurile* [...]*-ncruntate)*, acest text beletristic are o muzicalitate specială. Ea se realizează cu ajutorul unui anumit ritm, al unei anumite cadențe. Aceasta se obține prin inversiune *(mai se găsea)*, prin secvențe rimate *(și era aspră, scârțâia când sufla vântul peste ea)*, prin completări cu valoare de hipalagă *(Iarba se târa pe pământ, nu creștea moale, mătăsoasă și era aspră, scârțâia când sufla vântul peste ea, ca niște crengi de lemn uscat. Iar oamenii priveau pieziș.* [...] *Doar Siegfried nu se sfiise și umbla prin țara Nibelungilor cu calul său și-o cerceta.)* și prin polisindet *(și)*.

De asemenea, pauzele (→ pauză) sunt surse importante de ritmicitate.

Iată un exemplu în care pauzele fac posibilă chiar segmentarea acestuia în virtuale versuri albe (→ vers alb):

Făcuse împărțeală dreaptă. Dar frații, prinții Nibelungi, au început să strige tare și să-l blesteme pe flăcău, căci fiecare dintre ei vroia mai mult de jumătate. Ba, prințul Schillung, furiș, și-a ridicat iute pumnalul ca să-l lovească-n inimă pe tânărul Siegfried din Xanten. Dar Siegfried n-a rămas dator și l-a lovit cu sabia, tăindu-i capul din grumaz. De nu ar fi știut să lupte, lui Siegfried i-ar fi fost, desigur, ziua cea din urmă...

(Idem)

Muzicalitatea prozei ritmate este evidentă. De aceea, acest mod de expunere se apropie cel mai mult de poezie.

PROVERB

Proverbul face parte din categoria enunțurilor reflexive. Spre deosebire de celelalte tipuri de enunțuri reflexive, proverbul are origine populară și circulă oral. Proverbul poate apărea în operele literare acolo unde se dorește întărirea argumentației (→ argumentație) sau pentru a accentua caracterul oral al exprimării etc.

El interesează stilistica, pe de-o parte, ca exemplu de exprimare brevilocventă – ce pune în valoare funcția poetică a limbajului –, iar, pe de altă parte, în măsura în care contribuie la sporirea dinamismului și a oralității unui text.

PROZODIE

Prozodia reprezintă studiul versificației și al regulilor sale. Așadar, când ne referim la analiza din punct de vedere prozodic a unui poem, avem în vedere toate aspectele care țin de structura versurilor: număr de silabe, accentuare, rimă, ritm, cezură.

R

RECEPTOR

Receptorul este o componentă esenţială a actului de comunicare. Lui îi corespunde funcţia conativă (sau persuasivă), o funcţie prin mijlocirea căreia se orientează enunţul (expresia lingvistică a ceea ce se spune) asupra celui căruia îi este adresat (direct sau indirect).

Receptorul mai este numit şi destinatar (→ destinatar).

REDUNDANŢĂ

În înţelesul său cel mai larg, redundanţa înseamnă repetare, reluare a unei anumite informaţii. Purtătorul acelei informaţii poate fi un sunet, un morfem, o unitate sintagmatică sau o componentă semantică, elemente care, chiar dacă se repetă într-un enunţ, părând din punct de vedere logic suplimentare, sunt indispensabile în comunicare şi fac posibilă producerea unor enunţuri pertinente din punctul de vedere al coeziunii şi al coerenţei.

Astfel, când spunem:

Am văzut-o pe Maria.

atât *pe Maria*, cât şi *o* conţin, parţial, aceleaşi informaţii: este vorba de un obiect direct, singular, feminin. Prezenţa lui *o* anticipează secvenţa *pe Maria* şi este specifică limbii actuale, ştiut fiind că *Am văzut pe Maria* este o construcţie învechită, iar *pe Maria* individualizează obiectul şi îl înscrie în clasa /+ animat/, /+ uman/.

Într-un enunţ ca:

Eu dorm.

avem din nou a face cu o redundanţă. *Dorm* conţine în desinenţa lui informaţia *persoana I*, ceea ce ar face inutilă prezenţa pronumelui

personal de persoana I – *eu*. Or, prezenţa lui devine obligatorie în contexte ambigue, dată fiind omonimia formelor verbului la persoana I singular şi, respectiv, a III-a plural *(eu dorm/ei dorm)*.

Redundanţa este, aşadar, inerentă funcţionării codului lingvistic.

În sens restrâns, adjectivul redundant mai este utilizat pentru a califica texte sau enunţuri încărcate cu repetiţii de diverse tipuri în mod inutil.

Există însă şi un tip de redundanţă cu virtuţi stilistice incontestabile. Este vorba mai ales de acea redundanţă lexicală confundabilă cu repetiţia, aşa cum o regăsim în exemple ca:

Oamenii mergeau la slujbă ***pe bicicletă,*** *laptele venea* ***cu bicicleta,*** *chiar şi coşurile cu flori erau duse la piaţă* ***pe bicicletă.***

(Adina Popescu, *Farmecul discret al provinciei*, în Dilema, 2000, p. 9)

sau:

Mai curând decât credea, Gheorghe fu dincolo în coridor şi alergă ***la uşă.*** *Dar pace!* ***uşa*** *era închisă. Încearcă, trage* ***de ea, o*** *smâceşte...;* ***uşa*** *era de fier şi* ***zidul*** *de piatră. Să se cţere pe pereţi şi să iasă în curte nu se putea;* ***zidul*** *era lins, iar coridorul prea adânc.*

(Gala Galaction, *Gheorghe Cătălina*)

Redundanţa conferă textului o curgere lină. Ea asigură legături între idei, între propoziţii şi fraze:

Am nimicit singura dovadă că l-am cunoscut în fiinţă, am ars scrisoarea în a cărei pecete zâmbea sfinxul împresurat de zicerea: ***„Remember". „Remember?"*** *– da, fireşte că* ***n-am să uit,*** *dar cum anii tulbură unele din* ***amintirile*** *vechi, făcându-le să plutească aburite la hotarul dintre realitate şi închipuire, dacă soarta mă va hărăzi cu viaţă lungă, într-un târziu, are să-mi pară poate că toată această întâmplare trăită a fost un vis numai sau vreo istorie citită ori auzită undeva, cândva de mult.*

(Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*)

Aşa cum se observă, redundanţa este frecvent asociată repetiţiei. Datorită frecvenţei pe care o înregistrează, ele reprezintă trăsături definitorii ale limbajului popular (→ repetiţie, limbaj popular):

Cofa la gură ducea,
Buze pe cofă punea
Şi din cofă când sorbea,
Tocma-n fund că-i răsufla.
Şi când cofa arunca,
Peste cap cofa când da,
Cofa la gură ducea,
Buze pe cofă punea
Şi din cofă când sorbea,
Tocma-n fund că-i răsufla.
Şi când cofa arunca,
Peste cap cofa când da...

(Folclor, *apud* Coteanu, SFLR)

Se poate vorbi şi de un sens negativ al termenului r e d u n d a n ţ ă, şi anume acela de repetiţie supărătoare. Despre o astfel de redundanţă este vorba, de pildă, în cazul pleonasmului (→ pleonasm).

REFREN

Înţelegem prin refren acea formă specială de paralelism sintactic care constă în reluarea unui cuvânt sau a unui grup de cuvinte (ca atare sau în forme uşor modificate) la anumite intervale. Refrenul este caracteristic poeziilor, putând fi constituit dintr-un vers, din mai multe sau chiar dintr-o strofă.

Refrenul se întâlneşte atât în poezia populară în care, pe lângă funcţia estetică şi euritmică, are şi rolul de a ajuta la memorarea acestui tip de texte, eminamente orale:

Am venit să colindăm,
Flori albe, flori de măr,
Pe la case să urăm,
Flori albe, flori de măr.

(Colind)

cât şi în poezia cultă, unde poate apărea în forme modificate:

*Bucură-te, **floarea mărului,** bucură-te!*
*Bucură-te, **floare ca ghiocul,** şi dumireşte-te,*
*Bucură-te, **floarea mărului şi nu te speria de rod!***

(Lucian Blaga, *apud* DŞL)

Ceea ce este interesant de urmărit în cazul refrenului este legătura lui sintactică şi semantică cu contextul în care apare, această legătură putând fi foarte strânsă, mai laxă sau chiar să lipsească.

REGIONALISM

Regionalismele sunt toate acele fapte lingvistice specifice unei anumite zone geografice determinate şi care se înregistrează la nivel fonetic (pronunţări diferite în raport cu norma literară), morfologic (forme gramaticale caracteristice) şi lexical (cuvinte întâlnite doar în anumite graiuri şi dialecte).

Să analizăm textul următor:

CHIRIŢA: *Tronc! Parcă-nadins i-am zâs să mi-o strâce!... Of! Sărăcan de mine! Că-mi vine să ţâp şî să-mi ieu câmpii! Mult oi să mai stau în drum?* (Aleargă la oblon şi lunecă) *Carnaxî! Că mi-o plesnit şâreturile de la rochie!... Aristiţă, Calipsâţo, daţî-vă gios şi voi, doar ne-om distroieni mai degrabă... Ia aşa... frumos... încet, să nu lunecaţi.*

(Vasile Alecsandri, *Chiriţa în Iaşi,* din vol. *Chiriţele*)

La nivelul f o n e t i c, al pronunţiei specific moldoveneşti, înregistrăm următoarele forme: *zâs, strâce, ţâp, ieu, şâreturi, daţî-vă, gios, distroieni, o plesnit.*

La nivel m o r f o l o g i c, observăm prezenţa viitorului moldovenesc *oi să stau.*

În alt exemplu, recunoaştem regionalismele l e x i c a l e, adică acele cuvinte care circulă doar într-o anumită zonă geografică, şi anume *ciubote (cizme)* şi *turetci (carâmbi):*

*Era un om ajuns la cărunţeală, dar se ţinea drept şi sprinten pe cal. Purta **ciubote** din iuft cu **turetci** nalte şi un ilic de postav tivit cu nasturi rotunzi de argint.*

(Mihail Sadoveanu, *Fântâna dintre plopi*)

Tot un regionalism l e x i c a l este inserat şi în versurile următoare:

*Noaptea întinde scoarţe, **plocate**, covoare*
Urzite cu zigzaguri şi cu chenar mărunt...

(Tudor Arghezi, *Icoana*)

plocat însemnând *ţesătură de casă mitoasă, din lână.*

După cum reiese şi din exemplele citate, regionalismele care apar în literatură au rol e v o c a t i v sau contribuie la caracterizarea p e r s o n a j e l o r. Forţa regionalismului regăsit într-un context ce aparţine limbii literare este deosebită din pricina c o n t r a s t u l u i care se creează astfel.

Există opere literare întregi care abundă de regionalisme de diverse tipuri şi care au o savoare deosebită, precum *Amintirile...* sau *Basmele* lui Creangă, *Chiriţele* lui Alecsandri, scrierile lui Sadoveanu, Slavici sau Marin Preda. Prezenţa regionalismului la scriitori de primă mărime dovedeşte potenţialul stilistic pe care acesta îl are.

REPETIŢIE

Repetiţia este un procedeu stilistic foarte cuprinzător prin care se reiau anumite secvenţe lingvistice (de la modalităţi de intonaţie, accente, picioare metrice etc. la sunete, la cuvinte, grupuri de cuvinte, propoziţii şi chiar fraze). Repetiţia poate lua deci forme diverse, de la ritm şi rimă la aliteraţie, refren ori laitmotiv (→ ritm, rimă, aliteraţie, refren, laitmotiv).

R e p e t i ţ i a r i t m i c ă şi r e p e t i ţ i a f o n i c ă (intonaţie, rimă, aliteraţie) au ca efect crearea unei anumite muzicalităţi în enunţurile sau textele (în versuri sau proză, căci există şi proză ritmată) în care apar.

Repetiţia unor cuvinte sau a unor unităţi mai mari decât cuvintele urmăreşte focalizarea atenţiei asupra elementelor repetate, cel mai adesea pentru că ele reprezintă cuvinte-cheie sau concentrează o idee principală, recurentă, o temă, pentru că au, deci, relevanţă în

plan semantic şi interpretativ. De aceea, repetiţia se asociază paralelismului sintactic, laitmotivului etc.

Tot prin repetiţie se poate realiza aşa-numitul superlativ s t i l i s t i c (→ superlativ stilistic):

*Mi-a făcut o bucurie **mare, mare, mare**. Dar **mare!***

Repetiţia este o trăsătură definitorie a limbajului popular, în general, şi a variantei literare a acestuia, în special (→ limbaj popular, redundanţă):

Bagă mâna pe sub scoarţă
*Şi scoate-o măciucă **groasă;***
***Groasă, groasă,** ciotoroasă.*

(Folclor, *apud* Coteanu, SFLR)

RIMĂ

Rima este o figură specifică prozodiei ce constă în identitatea sonoră a silabei (sau a silabelor) de la finalurile versurilor, începând cu ultima vocală accentuată.

De studiul rimei (ca şi al ritmului, măsurii) se ocupă prozodia.

Dacă nu coincid toate v o c a l e l e din silabele finale ale versurilor, atunci avem a face cu fenomenul numit consonanţă (→ consonanţă).

Dacă nu coincid toate c o n s o a n e l e din silabele finale ale versurilor, atunci avem a face cu asonanţa (→ asonanţă).

În ambele cazuri este vorba de r i m ă i m p e r f e c t ă.

RIMĂ FEMININĂ

Rima feminină poate fi b i s i l a b i c ă, adică poate antrena două silabe din finalul versului (paroxitonă):

*Pe un deal răsare luna ca o vatră de **jăratic,***
*Rumenind străvechii codri şi castelul singu**ratic***
*Ş-ale râurilor ape, ce sclipesc fugind în **ropot** –*
*De departe-n văi coboară tânguiosul glas de **clopot.***

(Mihai Eminescu, *Călin. File din poveste*)

sau trisilabică, atunci când antrenează trei silabe din finalul versului (proparoxitonă):

*Codrule, co**drușule,***
*Ce mai faci, drăgu**țule?***

(Mihai Eminescu, *Codrule, codruțule...*)

În rima feminină, accentul cade pe silaba penultimă sau pe oricare dintre silabele care o precedă pe ultima.

RIMA INTERIOARĂ

Rima interioară este un tip mai rar de rimă și presupune existența acelorași sunete care alcătuiesc rima la finalul versului și în interiorul acestuia, mai ales la cezură:

*Lir-liu-**gean,** lir-liu-**gean,***
Ca trei pietre date dura,
*Pe dulci lespezi de măr**gean,***
*Lir-liu-**gean,** lir-liu-**gean.***

(Ion Barbu, *In memoriam*)

Rima interioară dă senzația de curgere lină și conferă versurilor în care apare un plus de muzicalitate.

RIMĂ ÎMBRĂȚIȘATĂ

Rima îmbrățișată se realizează atunci când, într-o strofă, primul vers rimează cu ultimul, iar al doilea cu al treilea. În strofele de mai jos întâlnim rima îmbrățișată, reprezentată de obicei schematic A–B–B–A:

*Între iezii din ci**readă,***
*S-a născut de-o săp**tămână,***
*Dintr-o capră mai **bătrână,***
*Dar zburdalnică, o **iadă.***

(Tudor Arghezi, *Iada*)

*Pribeag în șes, în munte și pe **ape,***
*Nu știu să fug de marele **ocol.***
*Pe cât nainte locul mi-e mai **gol,***
*Pe-atât hotarul lui mi-i mai apro**ape.***

(Tudor Arghezi, *Psalm*)

RIMĂ ÎMPERECHEATĂ

Rima împerecheată se realizează atunci când, într-o strofă, versurile care rimează se cuplează câte două, în mod succesiv. Iată două exemple de rimă împerecheată, reprezentată schematic A–A–B–B:

*Și deodată-n jurul meu, **natura***
*Se făcu un cerc **de-a dura,***
*Când mai larg, când mai apro**ape,***
*Ca o strângere de **ape.***

(Nichita Stănescu, *Leoaică tânără, iubirea,* din vol. N)

*De cum s-a ivit lu**mina,***
*A ieșit din stup al**bina,***
*Să mai vadă, izma-**creață***
*A-nflorit de dimi**neață?***

(Tudor Arghezi, *Iscoada*)

RIMĂ ÎNCRUCIȘATĂ

Rima încrucișată se realizează atunci când, într-o strofă, primul vers rimează cu al treilea, iar al doilea cu ultimul. Iată două exemple în care întâlnim rima încrucișată, reprezentată de obicei schematic A–B–A–B:

*Bogații în mijlocul plăcerilor **nebune***
*Tresar de multe **ori***
*Crezând că umbra morții pe fruntea lor **se pune,***

*Şi că se schimbă-n lacrimi ale ursitei **flori!***
(Dimitrie Bolintineanu, *La un amic sărac*)

*Apoi pleacă mai **departe,***
*Pustiind **cărările,***
*Cu alai de frunze **moarte***
*Să colinde **zările.***
(George Topîrceanu, *Rapsodii de toamnă*)

RIMĂ MASCULINĂ (OXITONĂ)

Rima masculină este monosilabică (doar ultima silabă din vers rimează), pe ea căzând accentul:

*S-au făcut ca ceara albă faţa roşă ca un **măr,***
*Şi atâta de subţire, să o tai cu-n fir de **păr.***
*Şi cosiţa ta bălaie o aduni la ochi plâng**ând,***
*Inimă făr' de nădejde, suflete bătut de **gând.***
(Mihai Eminescu, *Călin. File din poveste*)

Tăcere este totul şi nemişcare plină.
*Încântec sau descântec pe lume s-a **lăsat,***
Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină
*Şi apele dorm duse şi morile au **stat.***
(Ion Heliade Rădulescu, *Sburătorul*)

Aşa cum se poate observa, uneori rimele masculine se pot intercala cu rimele feminine, ca în versurile lui Heliade Rădulescu sau în cele următoare, în care primul şi al treilea vers au rimă masculină, iar al doilea şi ultimul au rimă feminină:

*Mai am un singur **dor,***
În liniştea serii
*Să mă lăsaţi să **mor***
La marginea mării.
(Mihai Eminescu, *Mai am un singur dor*)

RITM

Având în vedere că ritmul reprezintă, în esenţă, o formă de recurenţă, de periodicitate, se poate vorbi, în stilistică, de două accepţiuni ale ritmului.

Pe de o parte, ritmul poate rezulta în urma unor fenomene sintactice, precum enumerarea, repetiţia, paralelismul, concretizate, la rândul lor, prin anaforă, anadiploză, epiforă, chiasm etc. (→ anaforă, anadiploză, chiasm, epiforă).

Pe de altă parte, prin ritm se înţelege succesiunea regulată a silabelor accentuate şi neaccentuate din cadrul acelei unităţi de versificaţie numite picior metric (→ picior metric). Putem astfel vorbi de ritm iambic (→ iamb), trohaic (→ troheu), dactilic (→ dactil), peonic (→ peon) etc.

S

SARCASM

Sarcasmul este o formă a ironiei (→ ironie), este ironia violentă, adesea insultătoare.

În versul de mai jos întâlnim o formă de sarcasm în care se simulează politețea. Astfel, prin analogie cu locuțiunile pronominale de politețe de tipul *Domnia voastră, Excelența voastră*, autorul creează formula *dobitocia voastră*, intenția fiind însă de minimalizare și de ridiculizare, prin punerea în evidență a sorgintei animalice a personajului și a prostiei lui:

Să trăiți la mulți ani, ***dobitocia voastră!***
(Grigore Alexandrescu, *Boul și vițelul,* din vol. *Fabule*)

O altă formă de sarcasm o reprezintă i r o n i a a m a r ă (→ ironie, witz), iar un exemplu celebru îl oferă bine cunoscutele versuri eminesciene, în care suportul lingvistic al sarcasmului îl reprezintă o serie de întrebări retorice pretins inocente:

Au prezentul nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer?
N-o să aflu într-ai noștri vre un falnic juvaer?
Au la Sybaris nu suntem, lângă capiștea spoielii?
Nu se nasc glorii pe stradă și la ușa cafenelii?
(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

Tot cu o formă de sarcasm ne întâlnim și în următoarele versuri:

Ne-ați venit apoi, drept minte, o sticluță de pomadă,
Cu monoclu-n ochi, drept armă bețișor de promenadă [...]
Iar în schimb cu-averea toată vr-un papuc de curtezană...
O, te-admir, progenitură de origine romană!
(Mihai Eminescu, *Epigonii*)

în care însă revolta, imputările sunt mai puțin mascate, mai virulente.

SENS

Sensul unui cuvânt este înțelesul pe care acesta îl are, considerat izolat sau într-un context anume. Cuvintele pot avea unul sau mai multe sensuri. De aceea, atunci când spunem *lift,* știm exact la ce ne referim, pentru că acest cuvânt are numai un sens. În cazul cuvintelor polisemantice însă, cum sunt: *masă, a avea, limbă,* pentru a determina sensul în care sunt folosite avem nevoie de c o n t e x t (→ context).

În analiza stilistică se operează adesea cu conceptele sens d e n o t a t i v (→ denotație) și sens c o n o t a t i v (→ conotație).

Pentru termenul s e n s se utilizează uneori sinonime ale acestuia, cum ar fi s e m n i f i c a ț i e, a c c e p ț i u n e, ceea ce poate conduce la ambiguități.

SENS DE BAZĂ (~ FUNDAMENTAL)

Sensul de bază este acel nucleu semantic specific unui cuvânt, pe care îl păstrează în orice context. Acest sens se mai numește și f u n d a m e n t a l. Sensul de bază se poate defini în opoziție cu sensurile secundare, care reprezintă acele înțelesuri ale unui cuvânt care sunt strict dependente de un context.

SENS CONOTATIV

Sensul conotativ este un sens suplimentar, adăugat celui denotativ. El este raportul dintre un cuvânt și unele dintre însușirile obiectului pe care acest cuvânt îl denumește (→ conotație).

Sensurile conotative se actualizează numai într-un anumit context, lingvistic sau situațional (→ context).

Să reținem faptul că nici un cuvânt nu poate avea doar sensuri conotative. Existența sensului denotativ este obligatorie, pentru că orice conotație valorifică r e l a ț i a dintre a n u m i t e t r ă s ă-

turi ale unui obiect. Or, trebuie ca, mai întâi, acest obiect să fi purtat un nume, iar raportul dintre el şi denumirea lui este, practic, sensul denotativ.

SENS DENOTATIV

Sensul denotativ este raportul, legătura dintre un cuvânt şi obiectul pe care acesta îl denumeşte (→ denotaţie). Orice cuvânt are în mod obligatoriu un sens denotativ şi, facultativ, unul sau mai multe sensuri conotative.

SENS FIGURAT

Sensul figurat aparţine sferei largi a sensurilor conotative ale unui cuvânt şi se opune sensului propriu al cuvântului.

Având caracter emoţional, afectiv, sensul figurat este adesea utilizat ca sinonim al sensului conotativ. Această sinonimie nu este totdeauna justificată, conotaţia fiind o categorie care include figuratul, dar nu se rezumă la acesta (→ sens conotativ). Esenţa sensului figurat constă în transferarea, în anumite contexte, a unor trăsături, a unor elemente care nu sunt specifice sensului propriu (literal) al cuvântului respectiv. Mai precis, când vorbim de sens figurat ne referim la acel înţeles al unui cuvânt care ia naştere prin schimbarea, prin transferul unor trăsături de tipul animat/inanimat şi concret/abstract între două obiecte. Din cauză că întâlnim acest schimb de trăsături în producerea tropilor, în accepţiune restrânsă, sensul figurat este utilizat ca sinonim pentru trop (→ trop).

Aşa, de pildă, în versurile următoare, verbul *a naşte* este utilizat în sens figurat:

Neguri albe, strălucite
***Naşte** luna argintie,*
Ea le scoate peste ape,
Le întinde pe câmpie.

(Mihai Eminescu, *Crăiasa din poveşti*)

În mod normal, verbul *a naşte* este aplicat subiectelor caracterizate de trăsătura /animat/. Or, în contextul dat, *a naşte* are ca subiect substantivul *luna* (care, de fapt, nu *naşte*, ci se înconjoară de *neguri albe, strălucite*). Iată cum, într-un anumit context, are loc transferul unei trăsături semantice (/animat/) care duce la crearea sensului figurat al verbului respectiv.

Într-o accepţiune mai restrânsă, sensul figurat al unui cuvânt este considerat ca fiind sensul acelui cuvânt când este utilizat ca trop.

SENTINŢĂ vezi MAXIMĂ

SENS PROPRIU

Sensul propriu al unui cuvânt este sensul cel mai apropiat de înţelesul etimonului. Spre deosebire de sensurile figurate, el păstrează trăsăturile semantice de bază ale acestuia. Sensul propriu se mai numeşte şi sens primar.

SENS SECUNDAR

Sensul secundar al unui cuvânt este acel înţeles care este strict dependent de contextul în care cuvântul respectiv apare (→ sens de bază).

SIMBOL

Simbolul este un trop prin care un termen denumind un obiect concret este ales, în mod convenţional, pentru a desemna o noţiune abstractă (o clasă de obiecte, o trăsătură, un concept etc.), cu condiţia ca între acel obiect concret şi abstracţiunea respectivă să existe o relaţie semantică, astfel încât substituirea să fie motivată (→ simbol convenţional, simbol poetic).

SIMBOL CONVENŢIONAL (~ CONSACRAT)

Se numeşte convenţional acel simbol care s-a extins, prin utilizare frecventă, şi a devenit comun. Datorită frecventei sale

utilizări şi a recunoaşterii generale, simbolurile convenţionale au devenit independente de context.

În categoria simbolurilor convenţionale intră, de exemplu, *sceptrul* (pentru *putere, monarhie*), furnica sau albina (pentru *hărnicie*), *coroana* (pentru *monarhie* sau pentru ceea ce este *nobil, imperial*), *câinele* (pentru *fidelitate*).

Toate aceste simboluri îşi păstrează semnificaţia dincolo de contextele particulare şi sunt general recunoscute şi înţelese. Ele s-au impus prin uz şi folosirea lor frecventă le-a şters valoarea poetică, deşi au fost create iniţial ca tropi.

SIMBOL POETIC

Simbolurile poetice sunt acele simboluri care au o circulaţie restrânsă şi care au valoare expresivă.

Simbolurile poetice pot cunoaşte grade diferite de ermetizare. Pentru înţelegerea lor este necesar să luăm în considerare contextul, să facem apel la relaţiile semantice care se stabilesc între simbol şi vecinătatea lingvistică a acestuia (uneori simbolurile pot fi explicate, pot fi dezambiguizate în context).

Să analizăm următorul exemplu din literatura populară:

Am fost tânăr şi-am putut,
Mi-a dat mâna şi-am făcut,
*Ridicat-am **cruci** la drum.*
*La **crucea** de lângă drum*
Nimerit-au rătăciţi,
Nimerit-au, s-a-nchinat,
Cale dreaptă şi-au luat,
Tot bodaproste mi-au dat.

*Făcut-am **puţuri** la drum,*
Nimerit-au secetoşi,
Nimerit-au şi-au băut [...]
*Făcut-am **poduri** la căi grele,*
Să treacă care pe ele.
Au trecut şi n-a stricat,
Tot bodaproste mi-a dat.

(*Colind, apud* Vasile V. Filip)

În versurile citate, elementele *cruce, puţuri* şi *poduri* sunt, aşa cum o demonstrează şi contextul *(rătăciţii, s-a-nchinat, Cale dreaptă şi-au luat, secetoşi, căi grele)*, sunt simboluri pentru

abstracţiuni *(nevoia spirituală, credinţa, nevoia fizică* şi, respectiv, *nevoia de comuniune, de iubire)*.

Simbolul nu trebuie confundat cu metafora (riscul cel mai mare fiind confundarea lui cu metafora *in absentia*). Rolul metaforizantului este acela de a pune în valoare termenul metaforizat. Dacă acest lucru se întâmplă din motive estetice ori pentru că metaforizantul este mai apropiat universului receptorului sau pentru că este mai persuasiv, în privinţa simbolului lucrurile nu mai stau la fel. Elementul pe care îl identificăm ca simbol (poetic) are valoare estetică, însă aceasta nu vine să suplinească neapărat lipsa de p o e z i e a elementului simbolizat. Această valoare se răsfrânge mai ales asupra contextului. Alta este funcţia care primează, în cazul simbolului. Pentru simbol nu este esenţială facultatea de a ne face să înţelegem mai bine, ci mai ales capacitatea lui de a f u n c ţ i o n a a i d o m a elementului pe care îl înlocuieşte.

Cu toată ambiguitatea pe care o întreţine metafora (mai ales în operele literare), este cunoscută capacitatea ei de a lărgi orizontul de cunoaştere (prin dezvăluirea unor legături nebănuite între lucruri). Simbolul, dimpotrivă, nu „explică", nu „arată", ba, uneori, chiar ocultează legătura subtilă dintre el însuşi şi acel lucru sau obiect în locul căruia este utilizat. Între metaforă şi simbol este o diferenţă de mod de funcţionare: prima p u n e în v a l o a r e, în timp ce ultimul f u n c ţ i o n e a z ă c a o b i e c t u l căruia i se substituie. Este ca şi cum obiectul (în sensul cel mai larg al termenului) ar fi prezent, prin simbolul său, care îi preia funcţiile şi valenţele.

Pentru a fi simbol, un element trebuie să aibă aceeaşi eficacitate ca şi obiectul pe care îl simbolizează, ceea ce permite punerea semnul egalităţii între ele. În structura *X este simbolul lui Y, este* nu mai poate fi interpretat, ca în metaforă, *este ca*. De această dată, *este* trebuie decodat prin *funcţionează ca* şi, prin urmare, *face ca Y să fie prezent.*

În sfârşit, dacă interpretăm sau nu un element drept simbol, aceasta nu înseamnă că el îşi pierde semnificaţia iniţială, proprie, cea de dinainte de a fi devenit simbol a ceva. Într-o floare de crin putem, desigur, recunoaşte simbolul monarhiei. La fel, o piatră de safir ne poate apărea ca simbol al speranţei, al profunzimii etc.

Ceea ce nu înseamnă că atât floarea, cât şi piatra încetează să mai semnifice ceea ce ele sunt de fapt *(floare de crin, piatră de safir)*. Depinde de receptor dacă le interpretează ca simboluri sau se limitează la semnificaţia lor primară, curentă. Ceea ce nu trebuie ignorat este contextul, care are un rol important în orientarea interpretării.

Acelaşi lucru se întâmplă şi cu simbolul poetic. Să ne gândim, de pildă, la un exemplu ca acela pe care ni-l oferă următorul text:

E dat acestui trist norod
*Şi **oul** sterp, ca demâncare,*
*Dar viul **ou,** la vârf cu plod,*
Făcut e să-l privim în soare!

Cum lumea veche, în cleştar,
Înoată în subţire var,
*Nevinovatul, noul **ou*** [...]

(Ion Barbu, *Oul dogmatic*)

Ne referim, bineînţeles, la elementul *ou*, care invită la o lectură simbolică. Iar contextul este un factor determinant pentru o astfel de interpretare. Distincţia dintre *oul sterp* şi *oul viu, cu plod*, comparaţia *lumea veche* sunt tot atâtea indicii contextuale că în a treia apariţie a cuvântului *ou* trebuie să vedem mai mult decât în prima. Şi tot contextul ne oferă o sugestie întru descifrarea noilor semnificaţii. Este vorba de metafora dublă *palat de nuntă şi cavou*, care explică elementul anterior, *ou*.

Aşadar, *oul* semnifică altceva decât pare la prima vedere, apărând drept simbolul virtualităţii şi al increatului, dar aceasta nu înseamnă că nu îşi păstrează şi sensul obişnuit.

Lucrurile nu mai stau la fel în cazul metaforei, unde o interpretare *ad litteram* ar fi aberantă:

Zăbrelele s-au îndopat cu faguri de cer
Şi atârnau candele de stele
Printre ele.

(Tudor Arghezi, *Cântec nou*)

Totuşi, în măsura în care o metaforă este reluată de acelaşi autor în diverse ocazii sau preluată şi de alţi scriitori, ea poate deveni simbol poetic.

Atunci când un simbol devine context pentru alte simboluri, într-o înlănţuire coerentă, care are un sens global propriu, putem vorbi despre alegorie (→ alegorie).

SINECDOCĂ

Sinecdocă este un trop care substituie un nume cu altul în baza unei relaţii de tipul *parte pentru întreg* sau *întregul pentru parte*, stabilite între cele două. Altfel spus, ea constă într-un transfer de nume.

Practic, putem considera că sinecdoca este o varietate de metonimie. Diferenţa este aceea că relaţia dintre obiectele desemnate este una cantitativă, de incluziune. Să observăm, pe baza exemplelor, tipurile de sinecdocă:

– *pars pro toto* (parte pentru întreg):

*Iară noi? noi, epigonii? **Simţiri** reci, **harfe** zdrobite,*
*Mici de zile, mari de patimi, **inimi** bătrâne, urâte,*
***Măşti** râzânde puse bine pe-un caracter inimic;*
Dumnezeul nostru: umbră; patria noastră: o frază;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază [...]

(Mihai Eminescu, *Epigonii*)

Risipite se-mprăştie a duşmanilor şiraguri
*Şi gonind biruitoare tot veneau a ţării **steaguri.***

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

– *totum pro parte* (întreg pentru parte):

A apărut pe scenă îmbrăcată în dantelă. (= haine de dantelă)

Mielul este bun cu verdeţuri şi stropit cu vin. (= o cantitate determinată de vin, un pahar, o cană)

Am folosit un parfum de calitate. (= câteva picături)

– singularul pentru plural:

– Eu ? Îmi apăr sărăcia şi nevoile şi neamul
Şi de-aceea tot ce mişcă-n ţara asta ***râul, ramul*** **[...]**
(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

Balcanul şi Carpatul, *la* ***Dunărea*** *măreaţă*
Ca doi giganţi năpraznici stau astăzi faţă-n faţă.
(Vasile Alecsandri, *Balcanul şi Carpatul,* din vol. *Poezii*)

În ultimul exemplu întâlnim o dublă sinecdocă: singularul pentru plural, în numele munţilor, şi, de asemenea, parte pentru întreg (munţii desemnând Bulgaria şi, respectiv, România).

– pluralul pentru singular:

Vai şi-amar de ***zilele*** *mele.* (= viaţa mea)
Îşi duce şi el ***bătrâneţile*** *cum poate.* (= bătrâneţea)
În ***tinereţile*** *mele nu erau aşa obiceiuri.* (= tinereţea)

– genul pentru specie:

Cum te găseşti, uşoară ***zburătoare,***
Zăcând aici, pe-o margine de drum,
Şi nu dormind într-un polen de floare,
Învăluită-n aur şi parfum.
(Tudor Arghezi, *Lumină lină*)

Patrupedele *îşi etalau calităţile native în faţa juriului.*

– specia pentru gen:

Un Hercule *să fi fost, şi tot nu aş fi reuşit să dau la o parte stânca ce blocase calea de acces spre exterior.*
Este de înţeles că ***un Harpagon*** *ca el nu poate avea prieteni.*

– abstractul pentru concret:

Nu este un lucrător prea bun; se bazează mai mult pe ***relaţiile*** *pe care le are.*
Masa era aranjată cu gust şi încărcată de ***bunătăţi.***

SINESTEZIE

Sinestezia este o figură de stil care constă în asocierea a doi sau mai mulţi termeni din sfera denominativă a unor senzaţii diferite. Mai simplu, sinestezia permite c o m b i n a r e a s i n t a c t i c ă a unor cuvinte care ţin de s f e r a p e r c e p t i v u l u i (gust, miros, pipăit, auz, văz, temperatură), traducând în cuvinte s u p r a p u n e r e a a d o u ă s a u m a i m u l t e s e n z a ţ i i:

Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind.
Ele trec cu harnici unde şi suspină-n flori molatic,
Când coboară-n ***ropot dulce*** *din tăpşanul prăvălatic.*
(Mihai Eminescu, *Călin. File din poveste*)

În versurile de mai sus se combină două tipuri de percepţii – una auditivă *(ropot)* şi una gustativă *(dulce).*

Combinaţiile pot fi diverse. În cele două exemple de mai jos întâlnim, de pildă, asocierea imaginilor vizuale cu cele auditive:

Mergem, toată gloata însă, spre cătunul cu căsuţe vechi şi strâmbe, ***boite gălăgios cu roşu, albastru sau galben tare.***
(Camil Petrescu,
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război)

Arcuşurile albe *în noaptea solitară*
Stătură: triste paseri cu aripile-ntinse [...]
(Ştefan Petică, *Când vioarele tăcură,* din vol. APS)

O imagine sinestezică mai complexă – întrucât combină trei tipuri de percepţii – o întâlnim în versurile:

Atâta linişte-i în jur de-mi pare că ***aud***
Cum ***se izbesc*** *de geamuri* ***razele de lună*** **[...]**
(Lucian Blaga, *Linişte*)

în care recunoaştem a u d i t i v u l *(aud),* t a c t i l u l *(se izbesc),* v i z u a l u l *(razele de lună),* sau în:

Ar trebui un cântec încăpător, precum
Foşnirea mătăsoasă *a mărilor* ***cu sare*** **[...]**
(Ion Barbu, *Timbru*)

în care substantivul *foşnirea* creează o imagine auditivă, adjectivul *mătăsoasă* aduce în prim-plan tactilul, iar *cu sare* este, evident, o reprezentare a simţului gustativ.

Trebuie remarcat faptul că, în sinestezie, măcar unul dintre termeni nu este utilizat în sensul său propriu (în ordinea exemplelor prezentate: *dulce, gălăgios, tare, albe, aud, se izbesc, foşnire, mătăsoasă*).

Sinestezia este o figură complexă (utilizată sistematic de către simbolişti), care concentrează în imagini poetice informaţii din zone perceptive diferite şi care are un mare potenţial expresiv.

SITUAŢIE DE COMUNICARE

Prin situaţie de comunicare se înţelege contextul situaţional, extralingvistic (→ context situaţional).

STIL

În timp, stilului i s-au dat nenumărate definiţii. Poate că, deşi veche şi prea des citată, cea mai actuală definiţie este aceea formulată de Buffon, şi anume că *stilul este omul*. Cu alte cuvinte, am putea spune că stilul este, de fapt, amprenta personală pe care fiecare individ o pune, involuntar, asupra obiectului asupra căruia acţionează.

În ştiinţele limbii, stilul a fost învestit cu anumite sensuri, strict specializate, în funcţie de perspectivele teoretice cărora le-a servit drept termen operaţional:

I. Putem vorbi, aşadar, de stil ca sinonim al l i m b a j u l u i (→ limbaj) atunci când privim limba ca o mulţime de subansambluri, diferenţiate prin trăsături specifice, în funcţie de perimetrul special de utilizare. Din această perspectivă, se disting stilurile funcţionale ale limbii (→ stil funcţional).

Ceea ce trebuie să reţinem este faptul că nu există o puritate absolută a stilurilor. Zonele de interferenţă dintre limbaje au un anumit grad de permeabilitate, ceea ce permite nu numai migraţia

termenilor dintr-un limbaj în altul, ci şi adoptarea, intenţionată sau nu, a unor particularităţi ale unui stil (limbaj) de către altul.

II. Se mai poate vorbi despre stil ca sinonim al v o r b i r i i. Este vorba de situaţiile în care aceşti termeni se referă la un mod de exprimare în discurs (→ discurs), prezentat sub forma de text scris sau nu. În acest sens, se disting trei stiluri, şi anume stilul direct, stilul indirect şi stilul indirect liber (→ stil direct, stil indirect, stil indirect liber).

III. În sfârşit, se mai poate vorbi despre stil ca marcă a unei opere, ca marcă personală a unui scriitor sau ca trăsătură cuprinzătoare a unui curent, a unei epoci literare sau culturale.

STIL DIRECT

Prin stilul direct se înţelege exprimarea de către un emiţător (fie el vorbitor, autor, personaj) a gândurilor, opiniilor sau sentimentelor sale.

Stilul direct poate fi recunoscut în d i a l o g u r i (→ dialog), adică în acele schimburi de replici dintre participanţii la o discuţie, sau în m o n o l o g u r i (→ monolog):

– *Adu-mi dicţionarele!*
– *Du-te şi ia-ţi-le singur!*
– *Nu vrei să-mi faci nici un serviciu...*
– *Ai fi putut măcar să mă rogi...*

Acest gen de exprimare poate avea loc pur şi simplu sau prin intermediul unui alt locutor, care citează:

Au rămas legendare cuvintele voievodului Ştefan, care a zis: ***„...Moldova n-a fost a mea şi nu e a voastră, ci a urmaşilor voştri şi a urmaşilor urmaşilor voştri, în veacul vecilor."***

Prin urmare, stilul direct poate apărea şi sub forma citatelor, atunci când se reproduc cu e x a c t i t a t e spusele cuiva.

Iată un fragment în care povestitorul îşi întrerupe naraţiunea pentru a introduce spusele unui locutor care nu este prezent. Modul

în care o face este reproductiv, adică redând exact o replică emisă anterior, dar într-un mod aparte, ca şi cum ea ar fi emisă în prezent, ca şi cum emiţătorul ei (mama) ar fi de faţă:

Mă trezeşte mama într-o dimineaţă din somn zicându-mi: ***„Scoală, duglişule, înainte de răsăritul soarelui; iar vrei să te prindă cucul armenesc şi să te spurce, ca să nu-ţi meargă bine toată ziua?“***

(Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*)

Trebuie să observăm că receptorul este avertizat de trecerea la stilul direct prin existenţa unei mărci: *zicându-mi.*

Alteori, trecerea la stilul direct se face şi pentru a reproduce cuvintele proprii. Avem a face, în acest caz, cu autocitarea, precedată şi ea de o marcă: *zic.*

[...] *bag mâna în scorbură, unde ştiam, şi norocul meu!... găbuiesc pupăza pe ouă şi zic plin de mulţămire:* ***„Taci, leliţă, că te-am căptuşit eu!“***

(Idem)

În fragmentul următor, întâlnim chiar două modalităţi de inserare a stilului direct. Pe de-o parte, este vorba de reproducerea unui dialog cu ajutorul mărcilor (verbelor): *întrebă* şi, respectiv, *răspunse*, iar, pe de altă parte, de citarea (acompaniată, grafic, de ghilimelele corespunzătoare) propriu-zisă:

– Cine eşti dumneata? *întrebă comisarul scurt şi rece.* ***Cum te cheamă? de unde eşti? care ţi-e profesiunea? ce cauţi aici?***

Orişicât de scurte, întrebările acestea erau multe şi nici chiar un comisar de poliţie nu putea cere ca Duţu să răspundă la toate deodată.

„Duţule, *zise el în gândul lui,* ***ai mințit destul şi-n rău hal ai ajuns: nu mai minţi; orice ar fi, spune adevărul, că nimic nu e mai bine decât asta!“***

– Eu, *îi răspunse apoi comisarului,* ***sunt Duţu al lui Ene, ţăran de lângă Focşani.***

(Ioan Slavici, *Moara cu noroc*)

De asemenea, stilul direct este şi stilul monologurilor, pentru că acestea reprezintă forme speciale de exteriorizare.

Urmărind exemplele de mai sus, ne dăm seama că stilul direct are, prin natura sa, anumite trăsături ce îl fac uşor de recunoscut:

– Mai întâi, vom remarca faptul că este stilul persoanei I.

– În al doilea rând, fiind vorba de exprimare directă, în acest stil se face apel la receptor prin intermediul imperativelor *(scoală, taci)*, al întrebărilor *(Cine eşti...? Cum te cheamă?)*, al pronumelor *(dumneata, te).*

– În plus, o marcă frecventă a trecerii la stilul direct sunt, aşa cum am văzut, verbele declarative de tipul: *a zice, a spune, a întreba, a comenta, a răspunde,* a căror prezenţă nu este însă obligatorie, trecerea putând să se facă simplu, brusc.

Stilul direct este încărcat de vivacitate. Cultivat intenţionat, el conferă textelor în care apare dinamism şi, în primul rând, caracter oral (→ oralitate).

Mai mult decât atât, într-un registru al său, limba cunoaşte şi o anumită varietate de stil direct, în care se păstrează forma exclamativă sau interogativă, dar introdusă printr-o conjuncţie subordonatoare:

M-a întrebat ***că*** *ce cauţi aici?*
Mi-a zis ***că*** *să plece odată de aici sora ta!*

Este vorba de stilul (sau vorbirea) direct(ă) legat(ă), specific(ă) vorbirii populare, care, în general, nu-şi are locul în vorbirea îngrijită sau în textele scrise, deoarece reprezintă, de fapt, o formă de anacolut. Fac excepţie situaţiile în care se recurge la el intenţionat, pentru caracterizarea unui personaj, de pildă, sau pur şi simplu pentru a da o notă de oralitate şi un plus de savoare textului, precum în fragmentul următor, în care recunoaştem, în fraza subliniată, stilul direct legat:

Se deschise vorba despre Curtea-Veche căreia fără de biserica cu turlă verde ce-i poartă numele i-ar fi pierit până şi amintirea.[...] ***Îl întrebai dacă nu în nestatornicia domniilor şi în teama de***

năvăliri trebuie căutată pricina că nu s-a durat şi la noi măreţ şi trainic ca în Apus?

(Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*)

STIL FUNCŢIONAL

Stilul funcţional sau limbajul (→ limbaj) este un sistem lingvistic, specializat în grade diferite, care este menit să servească necesităţilor de exprimare ale unui anumit domeniu (social, cultural, profesional, familial etc.). Nu trebuie să privim limbajele, stilurile funcţionale ca pe nişte sisteme artificiale, create în scopuri determinate. Ele nu sunt altceva decât ipostaze ale limbii înseşi, atunci când aceasta are o destinaţie specială. Există, prin urmare, un stil (limbaj) familiar, altul popular, există stilul beletristic, dar şi cel juridico-administrativ, cel ştiinţific, dar şi cel sportiv etc. (→ limbaj cultivat, stilistică).

Dacă ar fi să privim limba global, am observa că ea cunoaşte, din punctul de vedere al destinaţiei mesajului, două variante mari: varianta populară (limbajul popular) şi varianta cultă, literară. În cadrul fiecăruia dintre aceste ansambluri mari, se disting câte două grupe, şi anume limbajele artistice (există limbaj artistic popular şi limbaj artistic cult, literatură populară şi literatură cultă) şi cele nonartistice.

În ceea ce priveşte limbajul popular, în categoria limbajelor sale nonartistice intră, pe de-o parte, vorbirea curentă, iar pe de altă parte, limbajele tehnice pentru diferite domenii (morărit, dulgherie, olărit, apicultură, păstorit etc.).

Limbajul cult se poate subdivide şi el într-o mulţime de subansambluri, precum limbajul standard, limbajul ştiinţific (cu subdiviziunile sale, pe domenii), limbajul tehnic, juridic-administrativ, limbajele politic, sportiv, publicistic etc.

STIL INDIRECT

Stilul indirect reprezintă exprimarea gândurilor, opiniilor, sentimentelor cuiva într-o manieră mediată, transpusă. Practic, în

stil indirect se relatează ceea ce se presupune că s-a spus sau s-a întâmplat în mod direct, într-un moment anterior. Să analizăm un exemplu:

Pe urmă, după ce-şi mai potoli puţin foamea, Petre începu să-i spuie, printre îmbucături, că tot n-a izbutit să o rupă la boierul cel bătrân nici aşa, nici aşa. Logofătul zice mereu că o fi, c-o păţi, că boierul se ţine de vorbă când făgăduieşte, că lui i-a spus atunci, astă-iarnă, să plătească boul, dar n-a spus să nu oprească datoria...

(Liviu Rebreanu, *Răscoala*)

În primul rând, stilul indirect presupune prezenţa obligatorie a unui verb de declaraţie sau de percepţie tranzitiv. Este vorba de acele verbe declarative – a căror prezenţă nu era însă obligatorie atunci – pe care le-am întâlnit ca marcă a trecerii la stilul direct (→ stil direct).

În al doilea rând, stilul indirect se remarcă prin prezenţa unei conjuncţii subordonatoare sau a unui element care să aibă, în frază, rolul de conjuncţie subordonatoare (*că, să, cum, unde, când, care, cine, ce* etc.):

*L-a întrebat **cine** este şi i-a dat drumul în casă.*

*L-a asigurat **că** ştie cu cine are de-a face şi i-a dat de înţeles unde îl văzuse prima dată.*

O altă trăsătură a stilului indirect se referă la persoana pronumelui folosit. Dacă în stilul direct se foloseau mai ales pronume personale de persoana I şi a II-a, aici întâlnim pronume de persoana a III-a. Altfel spus, dacă în stilul direct vorbeşte întotdeauna emiţătorul *(eu)*, care se adresează, eventual explicit, unui destinatar *(tu)*, prezent sau nu, în stilul indirect emiţătorul vorbeşte despre o a treia persoană, care nu este de faţă *(el)*.

Mai mult, imperativele pe care le identificam în stilul direct devin conjunctive în stilul indirect, iar adverbele, pronumele şi adjectivele care indicau apropierea sau depărtarea îşi schimbă aceste valori:

Vino aici! → ***Îmi spune să mă duc acolo.***
Pleacă în clipa acesta! → ***Mi-a spus să plec în clipa aceea.***

În plus, eventualele vocative care ar fi putut apărea în stilul direct se transformă, în stilul indirect, în complemente indirecte:

Andrei, *vino la masă!* → *I-a spus* ***lui Andrei*** *să vină la masă.*

De asemenea, propozițiile interogative din stilul direct devin interogative indirecte în stilul indirect:

Ai de gând să rămâi aici peste noapte? → ***L-a întrebat dacă avea de gând să rămână acolo peste noapte.***

STIL INDIRECT LIBER

Stilul indirect liber reprezintă exprimarea gândurilor, opiniilor, sentimentelor cuiva ca și cum cel care le relatează s-ar identifica, în anumite momente, cu persoana căreia ele îi aparțin.

În cazul stilului indirect liber, trebuie să facem distincția între două instanțe, între doi emițători, primul fiind cel care reproduce în text respectivele (presupuse) gânduri, opinii etc., adică autorul, iar al doilea – cel care produce gândurile sau opiniile respective (personajul). Cu alte cuvinte, în cazul stilului indirect liber suntem obligați să facem distincția între două voci (→ autor/narator). Prima voce este emițătorul textului (care este autorul) și alta, cea al presupuselor gânduri și sentimente interioare, exprimate liber, fără mărci introductive sau semne ale subordonării sintactice față de fragmentul anterior (și care este un personaj care poate sau nu să fie, la un moment dat, și narator).

Pentru exemplificare, vom porni de la următorul fragment:

Când, după război, Moromete deveni proprietar, el trăi atât de deplin bucuria de a fi scăpat de moșier, încât nu băgă de seamă că unii nu se mai gândeau de mult la asta, ci la cu totul altceva. ***La ce anume? Să facă comerț! Așadar, cu cereale și să câștige bani! Și cu banii ce să facă? Să plătească impozitele! Asta era ceva de râs, cum de nu vedeau? Ce ciudat, unde ajunseseră! În sfârșit,***

fie și comerț, dar să fim înțeleși că nu ăsta e scopul... *Încât Moromete vedea în priceperea lui Bălosu de a face combinații mai mult ceea ce îi plăcea fiului său de zece ani, Niculae, și mult mai puțin ceea ce le plăcea celor trei, Paraschiv, Nilă și Achim.*

(Marin Preda, *Morometii*)

Este limpede că, în fragmentul de mai sus, porțiunea de text scrisă cu litere aldine diferă prin ceva anume de fragmentele care o precedă și, respectiv, o succedă. Ea nu pare a fi rostită de aceeași persoană, și anume de narator (cel care povestise până în acel moment), ci de însuși personajul despre care naratorul vorbește, de Moromete. Dar gândurile lui Moromete nu sunt exprimate direct nici de povestitor și, poate, nici de el însuși. E ca și cum dintr-o dată perspectiva s-ar schimba și am putea privi lucrurile din interiorul personajului, ca și cum am avea acces la ceea ce se produce în mintea lui și la modul în care el își lămurește sieși gândurile care îl frământă. Moromete monologhează în fața noastră fără să deschidă gura, de transpunerea gândurilor lui rămânând să se ocupe – așa cum se și întâmplă – naratorul.

Același fenomen îl întâlnim și în textul de mai jos:

D. Georgescu îndoiește pasul... intră în parc; caută peste tot... Madam Georgescu – fatalitate – nicăieri. Obosit, omul șade pe o bancă și, pentru prima oară, după o alergătură de cinci ceasuri, înjură în gând... ***pe cine? Pe coana Anica... Dumneaei a făcut toată încurcătura. Dumneaei face toate încurcăturile... Dar nu strică dumneaei; el strică; nu trebuia s-o ia; trebuia s-o lase la București.***

(I. L. Caragiale, *Tren de plăcere, apud* Coteanu, GBLR)

Întregul fragment scris cu aldine reprezintă, de fapt, monologul interior al personajului, cuvintele acestuia, reproduse însă indirect.

Să observăm un lucru important: ca și în cazul textului anterior, trecerea la stilul indirect liber a fost marcată, anunțată printr-o interogație *(La ce anume? / pe cine?)* urmată de un răspuns *(Să facă comerț! / Pe coana Anica)*. Interogațiile aparțin cu certitudine

naratorilor – în timp ce răspunsurile nu neapărat – şi au rolul de a atrage atenţia că urmează să asistăm la problematizarea unei situaţii, la o dezbatere care se dovedeşte ulterior interioară şi aparţinând personajului.

Aceasta nu este însă o regulă. În textul pe care îl reproducem în continuare, trecerea la stilul indirect liber se face brusc, fără elemente lingvistice care să marcheze acest lucru:

[...] *iară Duţu se ridică – şi acum să-i fi văzut fuga!* ***Afurisita de comoară!*** *Ajuns afară din oraş, în largul binefăcător, el se mai potoli, răsuflă mai uşor şi îşi dete încetul cu încetul seama că mari prostii a făcut şi că n-avea de ce să se teamă.* ***Cum rămânea însă cu hainele, pentru care dăduse cinci poli?***

I se făcea părul măciucă de câte ori se gândea că are să mai deie ochii cu ovreul. ***Nu! Era peste putinţă! Şi totuşi dăduse cinci poli, nu vreun fleac, ci bani munciţi de dânsul.*** *El umbla neastâmpărat pe la marginea oraşului, ca vulpea împrejurul coteţului, voia şi nu voia, trebuia şi nu-ndrăznea să intre.*

Deodată începură iar să-l treacă sudorile.

(Ioan Slavici, *Comoara*)

O splendidă mostră de îmbinare de stiluri (indirect, indirect legat şi indirect liber) o reprezintă fragmentul reprodus mai jos din romanul *Craii de Curtea-Veche:*

Se deschise vorba despre Curtea-Veche căreia fără de biserica cu turlă verde ce-i poartă numele i-ar fi pierit până şi amintirea. [...] *Îl întrebai dacă nu în nestatornicia domniilor şi în teama de năvăliri trebuie căutată pricina că nu s-a durat şi la noi măreţ şi trainic ca în Apus? Îmi răspunse că nu.* [...] *Îi căşună apoi pe Brâncoveanu.* [...] *Ce lasă după el; stâlpii de la Hurey, pridvorul de la Mogoşoaia, Potlogii, ce?... – şi cu asemenea marda opăcită şi pocâltită îndrăznim să ne mai lăudăm? Ar trebui să se isprăvească o dată pentru totdeauna cu istoriile astea, că e mai mare ruşinea!*

Ieşirea aceasta nu ne surprinse. Paşadia, privind şi judecând cu o neînduplecată asprime tot ce era românesc, mergea adesea cu înverşunarea până la a fi de rea credinţă.

(Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*)

Înţelegem, aşadar, că acest stil îşi datorează denumirea de i n d i r e c t faptului că nu este introdus de nici un verb de tipul celor declarative şi nici de vreo conjuncţie subordonatoare.

Practic, stilul indirect liber este o formă sintactică intermediară între stilulului direct şi celui indirect, deoarece se orientează către persoana a III-a, ca şi stilul indirect, dar liber de verbul declarativ şi de conjuncţia subordonatoare, apropiindu-se astfel de stilul direct (mai precis, de varianta monologică a acestuia).

Stilul indirect liber este întâlnit în beletristică, unde este utilizat i n t e n ţ i o n a t şi unde are puternice efecte, deoarece, pe de o parte, el serveşte la realizarea introspecţiilor şi, implicit, poate ajuta la caracterizarea personajelor, iar, pe de altă parte, aduce un plus de ambiguitate textelor în care apare, suprapunând vocile şi planurile narative.

STILISTICĂ

Într-o formulă simplă – un truism aproape –, am putea spune, fără să greşim, că stilistica este ştiinţa care se ocupă cu studiul stilului. Problemele însă abia acum apar, dată fiind multitudinea perspectivelor din care a fost definit stilul. Aşadar, ne putem pune, pe bună dreptate, întrebarea: există o stilistică sau mai multe?

Ca termen, stilistica acoperă un domeniu foarte complex şi de aici rezultă, pe de o parte, interferenţa ei cu alte domenii, precum poetica, retorica, teoria literaturii, pragmatica, iar, pe de altă parte, mulţimea definiţiilor care i-au fost date, în timp. Ca ştiinţă, ea a apărut la începutul secolului al XX-lea, după ce retorica îşi pierduse autoritatea, devenind o ştiinţă moartă din cauza rigidităţii excesive, a clasificărilor şi regulilor nenumărate, a şabloanelor, care nu puteau fi, desigur, operaţionale în studierea aspectelor vii, permanent inovatoare ale limbii, indiferent de ipostazele acesteia.

Această stare de fapt a condus la o primă – şi deosebit de importantă – concepţie: „Stilistica studiază faptele de expresie ale limbajului organizat, din punctul de vedere al conţinutului lor afectiv, adică expresia faptelor de sensibilitate prin limbaj şi acţiunea faptelor de limbaj asupra sensibilităţii" Charles Bally, *apud* DŞL, p. 475). Perspectiva este dublă: se pune accentul nu numai pe p r o d u c e r e a faptelor de stil (puternic impregnate a f e c t i v), ci şi invers, pe e f e c t u l pe care, o dată produse, acestea îl au asupra sensibilităţii receptorului. În plus, stilistica este concepută ca fiind studiul limbii tuturor, văzute ca mijloc de expresie, dar şi de acţiune. Latura v o r b i t ă a limbii devine obiect de cercetare, pas important şi despărţitor de canoanele retoricii clasice.

O altă concepţie, ulterioară (Leo Spitzer, Benedetto Croce, Karl Vossler şi, la noi, Tudor Vianu), consideră că stilistica trebuie să aibă în vedere studiul limbii operelor literare pornindu-se de la studierea limbajului fiecărui scriitor în parte. Conform acestei concepţii, la baza îndepărtării de normă stă un factor psihic, tradus, la nivelul expresiei, printr-un fapt de stil.

Aşadar, în sensul său cel mai larg, stilistica este înţeleasă ca ştiinţa care se ocupă de studierea limbii în acţiune, a limbii surprinse în ipostaza sa vie, concretă, aşa cum este ea folosită de utilizatorii săi (în scris sau rostită) în diverse împrejurări.

Tocmai pentru că are drept obiectiv uzul limbii – ipostază în permanentă schimbare –, stilistica nu-şi epuizează obiectul. Cum nevoile de comunicare se raportează adesea la cerinţele socio-culturale, limba răspunde acestor necesităţi creând limbaje sau stiluri funcţionale, altfel spus subansambluri mai mult sau mai puţin specializate (→ stil, limbaj). Dacă privim limba în ansamblul ei, constatăm că există două tipuri mari de limbaj, şi anume limbajul popular şi cel cultivat, fiecare dintre ele având şi un aspect artistic, dar şi unul nonartistic. Mergând mai în profunzime, s-a constatat că, în cadrul limbajelor artistice, se disting limbajele poeziei (culte sau populare), ale prozei etc. Limbajele nonartistice se subdivid, la rândul lor, în limbaje specializate: tehnic, ştiinţific, juridic,

administrativ, în funcţie de gradul de specializare a domeniului respectiv. În lingvistica românească, cel care a introdus conceptul de stilistică funcţională şi l-a dezvoltat a fost acad. Ion Coteanu.

Mai există însă şi alte înţelesuri pe care le-a acumulat, în timp, stilistica. Analiza stilistică a fost văzută ca interpretare a alegerilor pe care le face vorbitorul pentru a face comunicarea mai expresivă şi mai eficace, din totalitatea elementelor pe care i le pune la dispoziţie limba.

Prin urmare, stilistica nu trebuie să fie înţeleasă ca având drept ţel inventarierea figurilor de stil dintr-un text (→ discurs). Dimensiunea ei este mult mai complexă, iar informaţiile pe care le poate furniza acoperă o zonă amplă. Dar chiar şi atunci când are în vedere în mod special figurile şi tropii, stilistica nu se limitează la i d e n t i f i c a r e a lor. Ea le explică m e c a n i s m u l cu ajutorul mijloacelor lingvistice moderne, îi studiază în raport cu c o n t e x t e l e în care apar şi se ocupă de e f e c t e l e pe care aceştia le produc, fiind astfel indispensabilă oricărui demers interpretativ şi alăturându-se, adesea, scopurilor pragmaticii. Aşa se face că ea are conexiuni multiple cu alte discipline – retorica, literatura, teoria literaturii, lingvistica generală, pragmatica şi poetica, lucru care se reflectă în termenii pe care îi utilizează.

În stilistica românească, cele mai importante cercetări şi sinteze în domeniul stilisticii şi poeticii aparţin lui Iorgu Iordan, Tudor Vianu, Ion Coteanu, G. I. Tohăneanu, Mihaela Mancaş, Ecaterina Mihăilă, Carmen Vlad, Emilia Parpală Afana, Ladislau Galdi, Rodica Zafiu.

STRATEGIE COMUNICATIVĂ / STRATEGIE INTERPRETATIVĂ

Prin strategia comunicativă înţelegem totalitatea formelor de comportament lingvistic ce conduc, în procesul comunicării, la atingerea scopului, a obiectivului urmărit. Altfel spus, strategia comunicativă poate fi înţeleasă ca o f o r m ă d e m a n i p u l a r e ce uzează de m i j l o a c e l i n g v i s t i c e, p r e c u m şi d e c a r a c t e r u l i n t e r a c ţ i o n a l a l c o m u n i c ă r i i.

Acestei strategii, a emițătorului, îi corespunde, din partea receptorului, o strategie interpretativă. Receptorul recunoaște, adesea, strategia emițătorului și cooperează sau, dimpotrivă, poate induce și impune propriile reguli.

Să urmărim desfășurarea strategiei comunicative într-un exemplu:

– Sărut mâna, madam Georgescu, zic eu apropiindu-mă.
– La dumneata veneam! răspunde cucoana emoționată.
– La mine?
– Da... Te rog să nu mă lași!
– ?!
– Să nu mă lași! Trebuie să-mi faci un mare serviciu amical... La nevoie se arată amiciția; să văd cât îmi ești de prietin!
– Cu cea mai mare plăcere, madam Georgescu, dacă pot...
– Poți! ... să nu zici că nu poți! știu că poți!... trebuie să poți!

(I. L. Caragiale, *Bacalaureat*)

În fragmentul citat, unul dintre interlocutori, *madame Georgescu*, uzând de o anumită strategie, nu îi lasă partenerului de dialog nici o opțiune și îl conduce în acest fel spre răspunsul pe care ea îl dorește, iar felul în care ea își urmărește scopul ține de mijloacele lingvistice (verbele: *trebuie, poți,* conjunctivul cu valoare imperativă: *să nu zici, să nu mă lași,* cele opt exclamații prezente în numai patru replici ale personajului respectiv). Are loc și o gradație a solicitării (de la punerea în temă: *la dumneata veneam!* la rugăminte: *te rog să nu mă lași!* până la cererea imperativă: *trebuie să poți!*). Practic, partenerul la dialog este luat prin surprindere și nu este lăsat să se dezmeticească, fiind întrerupt mereu. El e forțat să coopereze, căci *madame Georgescu* lasă loc unui comentariu implicit (replica *La nevoie se arată amiciția; să văd cât îmi ești de prietin!* implică: *dacă nu, înseamnă că nu mi-ești prieten!*).

Figurile de stil de diverse tipuri, sensurile figurate, conotațiile se pot converti și ele în mijloace de realizare a strategiilor comunicative:

– Așa-i, boierule! Vorba multă-i sărăcie... Vrem să cumpărăm noi moșia cuconiței și s-o muncim fiecare cât ne-o veni partea. Și venirăm la d-voastră să ne rugăm să ne ajutați și să vă fie milă de...

– Că doar d-voastră sunteți părintele nostru! făcu Matei Dulmanu liniștit, parcă ar fi avut siguranță că prin vorbele acestea l-ar și îndupleca.

– Altfel nu-i chip să mai trăim, boierule, că prea ne-a cotropit calicia! spuse și Vasile Zidaru [...]

– Care moșie?... (își luă seama și adăugă:)... Adică da... Știu. Am înțeles.

(Liviu Rebreanu, *Răscoala*)

Ca și în dialogul anterior, și aici întâlnim întreruperile, rostirea unor adevăruri generale *(vorba lungă-i sărăcie)*, care lasă loc unor sensuri implicite *(să trecem la ce ne interesează)*, precum și rugămintea, dusă de această dată la implorare *(să vă fie milă)*. În plus, metafora *dumneavoastră sunteți părintele nostru* previne și limitează un refuz din partea boierului.

La rândul său, acesta uzează de strategia interpretativă și, sub masca unei ezitări (inițial se face că nu știe despre ce moșie este vorba), îi derutează oarecum pe țărani și, în același timp, câștigă timp de gândire.

După cum se observă, este imposibil de descris totalitatea formelor de care poate face uz strategia comunicativă. Acestea depind de inventivitatea locutorilor, de intenția lor și de situația de comunicare (→ context situațional). Trebuie reținut faptul că aceste forme sunt foarte variate și că, între ele, figurile de stil ocupă un loc important.

STROFĂ

Strofa este o unitate compozițională a poeziei, superioară versului (o strofă este alcătuită din cel puțin două versuri):

Oricine ești, stăpânul tău vezi-l și rob te scrie

Că ori ți-au fost, ori ți-este azi ori mâine o să-ți fie.

(Alecu Văcărescu, *La amor,* din vol. APR)

În sistemul de versificație tradițional, strofa reprezenta o unitate metrică, gramaticală (se suprapunea cu o propoziție sau cu o frază) și semantică (avea un sens global). Tot în poezia tradițională, strofa avea o anumită rimă și se supunea unei regularități ritmice, unor norme grafice (majuscula de la inițiala versului) și avea o cezură (→ cezură):

Aceasta între noi // adesea o vedem
Și numai cu cei mari // egalitate vrem [...]

(Grigore Alexandrescu, *Câinele și cățelul,* din vol. *Fabule*)

Toate aceste trăsături sunt aleatorii sau chiar eliminate în versificația modernă. Există și situații intermediare, în care sunt păstrate anumite trăsături ale versificației clasice, dar se renunță la altele (inițiala majusculă, de pildă):

Fluturând în veșmintele
de culoarea șofranului
ard fetele verii ca strugurii
în vântul și-n râsetele anului!

(Lucian Blaga, *Țara*)

Iată însă și un exemplu în care sunt abolite toate regulile versificației:

stea mică, nu scânteia peste
fabrica de pâine și moara
dâmbovița
dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine [...]
vino și ai să scânteiezi toată noaptea deasupra

regatului de linoleum
crăiasă a gândacilor de bucătărie

(Mircea Cărtărescu, *Poema chiuvetei,* din vol. *Aer cu diamante*)

SUPERLATIV STILISTIC

Superlativul stilistic este acea modalitate de a exprima gradul maxim al unei acțiuni (stări) sau al unei trăsături cu alte mijloace decât cele consacrate gramatical, cu o formă cu valoare expresivă deosebită.

Una dintre modalitățile neconvenționale cele mai frecvente de exprimare a superlativului stilistic este recurgerea la determinanți adverbiali pe lângă adjective legate întotdeauna de acestea din urmă prin prepoziția *de:*

Miroasea a lemnărie încinsă de căldură, a putregai uscat și a colb de arhivă. Așa că aroma de proaspete piersici, în pod, era ***îngrozitor de veselă.***

(Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*)

O altă modalitate de exprimare a superlativului stilistic des întâlnită este utilizarea unui substantiv cu valoare adverbială, ca în anumite expresii:

Fata era ***frumoasă foc.***
Dacă ar fi putut, ar fi alergat după el și l-ar fi ***bătut măr.***

Tot ca formă de exprimare afectivă a superlativului se înscrie și înlocuirea adjectivului calificativ cu substantivul corespunzător așezat înaintea elementului determinat și legat de acesta prin prepoziția *de:*

Mi-am dat seama că era ***o delicatețe*** *de om.*
Cine n-ar fi iubit-o? Era ***o minune*** *de fată.*

În seria formelor de superlativ stilistic (cu valoare de hiperbolă, uneori) mai pot apărea:

– comparații:

În zadar striga-mpăratul ***ca și leul în turbare.***
Umbra morții se întinde tot mai mare și mai mare [...]

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

– repetiții:

Trebuie să-ți intre în cap ***bine, bine, bine,*** *dar* ***bine!*** *Dacă nu faci ce ți se spune, vei plăti scump.*

De asemenea, recurgerea la anumite afixe *(super-, mega-, -issim)* reprezintă, mai ales în limba actuală, o tendință care câștigă teren în exprimarea superlativului neconvențional:

Din câte-mi dau seama, este ***superrezistent.***
Megavedetele *au avut o conferință de presă.*
Lucrările trebuie predate ***urgentissim.***

Limba vorbită mai cunoaște o modalitate de exprimare afectivă a superlativului, și anume rostirea prelungită a unor sunete:

*– **Frumooos!** N-am ce zice!*

Diversitatea mijloacelor de exprimare a superlativului stilistic este o dovadă a faptului că, pe de o parte, limba are nevoie permanent să inoveze, iar, pe de altă parte, resursele ei sunt mereu surprinzătoare.

SUPRAPUNEREA FIGURILOR

Așa cum o sugerează și numele, suprapunerea figurilor de stil reprezintă cumularea, în cadrul suportului oferit de o singură secvență lingvistică, a mai multor valori stilistice (metaforă, metonimie, sinecdocă, personificare, epitet, comparație, oximoron, ironie etc.). Suprapunerea figurilor este, de fapt, dublarea unei figuri (sau a unui trop) de către o alta (un altul). Este vorba despre o situație pe care textele poetice și literatura, în general, fără a deține exclusivitatea, o oferă foarte frecvent.

Să ne oprim asupra câtorva situații de asemenea suprapuneri:

– comparație – hiperbolă:

În zadar ***striga-mpăratul ca și leul în turbare.***
Umbra morții se întinde tot mai mare și mai mare [...]
(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

A nu recunoște, în astfel de exemple, decât comparația (cum este cazul primului vers citat) reprezintă o scăpare, o nedreptate făcută hiperbolei *(leul în turbare)*.

– metaforă – paradox:

Între gândul meu și cuvânt
un
orb
cu
Dicționarul
în mâini.
(Viorel Mureșan, *Poetul,* din vol. APG '80)

În versurile citate, metafora *poet/orb* se suprapune paradoxului *orb cu Dicționarul în mâini;* pe de altă parte, aceste ultime trei versuri se constituie ca o explicație în context a metaforei respective (ca și elementul *cuvânt*), deci ca o cheie a decodării acesteia, un indiciu oferit cititorului spre a-și da seama că e vorba de poet.

– metaforă-sinecdocă:

Orașul
aluneca tăcut pe șenilele sale,
obosit și îndurerat de moartea unui canar [...]
(*apud* Gh. Perian, p. 51)

– metaforă – sinestezie:

vârful țigării care arată sfârșitul
degetelor lungi dar mai ales ***pitonul***
parfumul charlie care mă sugruma [...]
(Ion Stratan, *Cimitirul de mașini IV,*
din vol. *Aer cu diamante*)

Suprapunerea figurilor nu este un fenomen peste care se poate trece cu ușurință. Ea demonstrează că în analiza stilistică nu se pot decupa exact și nu se pot izola figurile întotdeauna, că analiza stilistică nu este și nu poate fi un simplu inventar. Pe de altă parte, suprapunerea figurilor face dovada disponibilităților imense ale limbii nu numai sintagmatic, prin înlănțuiri, ci și paradigmatic, în profunzime, prin lecturi stratificate.

T

TAUTOLOGIE

Prin tautologie înțelegem utilizarea aceluiași cuvânt (sau a unor cuvinte din aceeași familie lexicală) cu funcții sintactice diferite, din incapacitatea de a găsi un sinonim unuia dintre ele. Ea este, cel mai adesea, un semn al sărăciei vocabularului, repetarea pe care o implică fiind supărătoare:

**Au lucrat la această lucrare mai mulți ani.*

Ca și pleonasmul (→ pleonasm), tautologia se bazează pe folosirea redundantă a unor cuvinte care au același sens. Cu toate acestea, ele nu se confundă. Dacă în pleonasm același lucru este exprimat, în mod repetat, cu ajutorul unor cuvinte diferite, în tautologie acest lucru se întâmplă cu ajutorul aceluiași cuvânt, ce apare însă cu diferite funcții sintactice.

Tautologia poate avea însă și rol stilistic, și anume de întărire a ideii ce se dorește a fi exprimată sau de persuasiune:

Frate, frate, *dar brânza-i pe bani.*
Nu trebuia să promiți decât ceea ce poți face: ***cuvântu-i cuvânt.***
Ai făcut ce ai făcut: *și ai plecat mai devreme decât ceilalți.*

Este cazul unor versuri precum cele de mai jos, în care exprimarea durerii este amplificată de prezența tautologiei:

Să plângi *tu* ***plânsul*** *tuturora* [...]
Să smulgi fulgerătoare versuri,
Bucăți din inima ta rupte...
(Alexandru Vlahuță, *apud* Ștefania Popescu)

Un alt exemplu: Mihai Eminescu recurge la o dublă tautologie în mod intenționat, efectul obținut fiind o imagine extrem de convingătoare, percutantă a demiurgului:

Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i.
El este ***moartea morții*** *și învierea vieții!*
(Mihai Eminescu, *Rugăciunea unui dac*)

Uneori, posibilitățile limbii înseși sunt mai restrânse, în sensul că nici unul dintre termenii tautologiei nu poate fi înlocuit cu un sinonim, în sensul propriu al cuvântului:

Azi-noapte ***am visat un vis*** *ciudat.*

Soluția ar fi, în aceste împrejurări, să se recurgă la un echivalent contextual:

Azi-noapte ***am avut un vis*** *ciudat.*
Azi-noapte ***am visat ceva*** *ciudat.*

sau să se renunțe la unul dintre termeni:

Azi-noapte ***am visat ciudat.***

TEXT

Textul este o unitate lingvistică ce poate fi alcătuită dintr-o suită de propoziții sau fraze, care însă se poate reduce, în anumite condiții, la o singură propoziție *(Vorba lungă sărăcia omului)*, la o sintagmă *(Intrarea oprită)* sau chiar la un singur cuvânt (*Stop!, Atenție!*). Pentru a avea o imagine mai clară a formelor pe care textul le poate lua, spunem că text este un roman, dar și un capitol al acestuia, un fragment dintr-un capitol sau o poezie întreagă, dar și o strofă, un monolog, un dialog, dar și o inscripție de pe un produs comercial, de pildă.

Textul este un element static. El este produsul discursului (→ discurs). Frecvent însă, cei doi termeni sunt folosiți nediferențiat, ca sinonimi, fie din obișnuință, fie pentru că, într-adevăr, textul și discursul au anumite trăsături comune.

Textul este o unitate care, deşi poate fi alcătuită, aşa cum am văzut, dintr-o suită de propoziţii şi/sau fraze, are autonomie sintactică şi semantică. În plus, el are caracter închis, mesajul pe care îl comunică şi modul în care comunică acel mesaj nemailăsând loc unor aşteptări (şi, implicit, unor completări).

Pentru a putea vorbi despre text, trebuie ca tranşa lingvistică respectivă să se conformeze unor principii şi reguli, dintre care două sunt fundamentale: este vorba de principiul coerenţei semantice şi al coeziunii sintactice.

Coerenţa semantică se referă la faptul că, oricare ar fi componentele unui text (mai multe propoziţii, mai multe fraze etc.), ele trebuie să se refere la acelaşi lucru, deci, în ansamblu, să aibă acelaşi referent. În plus, coerenţa semantică a unui text mai presupune ca acesta să aibă un sens global, să nu fie resimţit ca sumă a sensurilor elementelor componente.

Coeziunea sintactică se realizează prin repetarea (parţială) a unor elemente lexicale (adesea prin schimbarea categoriei gramaticale), a unor structuri sintactice, prin repetarea conţinutului în forme diferite (parafrază), prin pronume şi deictice, care reiau forme lexicale anterioare, prin elipsă, moduri, timpuri, elemente de relaţie etc.

Din punctul de vedere al aspectului, al formei, textul este delimitat de spaţiile albe (blancurile care îl precedă şi îl succedă), precum şi de punctul final (în locul căruia mai pot apărea semnul întrebării, semnul exclamării, punctele de suspensie, dar niciodată virgula sau punctul şi virgula).

De asemenea, fragmente extrase din texte mai ample, dar care satisfac aceste principii, pot fi numite, la rândul lor, texte. Este cazul unui exemplu precum cel de mai jos, care, deşi fragment al unei poezii mai ample, satisface singur noţiunea de text (reprezentând o incantaţie):

Buhuhu la luna şuie,
Pe gutuie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie:
Buhuhu la zodie;

Uhu Scorpiei surate,
Să-l întoarcă dandarate,
Să nu-i rupă vrun picior,
Câine ori Săgetător!

Ai văzut? Muri o stea
Ca o smeură mustea;

Stea turtită-n hăuri suptă,
Adu-mi-l pe-o coadă ruptă,
Ruptă şi de lingură,
Să colinde singură
Toate vămile pustii [...]

(Ion Barbu, *Isarlâk*)

Definirea textului derivă tocmai din aceea că există exemplare care încalcă aceste principii şi totuşi sunt texte, precum şi elemente mai mult sau mai puţin izolate (cuvinte, sintagme, construcţii infinitivale de tipul *A se păstra la loc uscat, la temperaturi de sub 20°C*), care satisfac aceste principii şi atunci îşi capătă dreptul de a fi considerate texte.

Constructul următor nu este saturat informativ, adică nu conţine toate informaţiile necesare pentru a se constitui într-o unitate cu înţeles global, suficient în sine. Mai mult, el este deschis la ambele capete, receptorul fiind nevoit să se întrebe – fără succes – la ce anume răspunsese el „sigur că da" şi ce anume „i-am zis" mai departe. Aşadar, el nu are un înţeles independent, de sine stătător. Ca să nu mai vorbim de locuţiunea conjuncţională *pentru că*, părând să anunţe o cauzală, dar rămasă suspendată. Se violează legea coerenţei semantice a constructului respectiv, care, întrucât nu beneficiază de nici o convenţie prealabilă care să-l situeze în zona literaturii – fie şi a absurdului (→ absurd) –, nu poate fi considerat text, nici măcar un text incorect format:

El îi răspunse:
– Sigur că da.

Apoi privind tabloul acesta, întrebă ce pictor îl realizase, pentru că
De aceea eu nu am înțeles ce voia și i-am zis:

(NCFT)

Să examinăm un alt exemplu:

Cumpărați ciocolata Dănuț!

Cine o va cumpăra va vedea că nu este bună pentru copii, pentru că este amăruie. Deoarece este adusă de la Sighetul Marmației, este puțin mai veche, în schimb prețul include costul transportului.

Ciocolata Dănuț te face prostuț! Încercați și vă veți convinge!

(Idem)

În ciuda tuturor contradicțiilor pe care le conține, fragmentul de mai sus este un text și încă unul coerent semantic și corect din punct de vedere gramatical. În ansamblu, propozițiile și frazele sunt coreferențiale, adică se referă la același obiect, la aceeași realitate și au un sens global. În plus, fragmentul este închis la ambele capete și poate fi înțeles ca atare (are autonomie). Cu alte cuvinte, înțelegerea lui nu este condiționată de vreo informație anterioară sau posterioară și nu se simte nevoia ca el să fie continuat în vreun fel.

Și totuși textul are un defect! Un defect de logică, am fi tentați să spunem la prima vedere, luând în calcul nonsensurile și contradicțiile care apar. Textul pare a fi o reclamă și respectă o serie întreagă de exigențe ale speciei: este scurt, enumeră calitățile produsului, se vrea persuasiv, este exclamativ și conține chiar rime, mizând pe efectele știute ale sloganelor. El se adresează clar unor virtuali clienți, pe care încearcă să-i convingă să cumpere un anumit produs. Cum o face? Afirmând exact ceea ce nu ar trebui spus, și anume că ciocolata nu va fi agreată de copii, fiind amăruie (lucru care restrânge de la început, în mod nepermis, sfera beneficiarilor produsului), că este veche și scumpă și – culmea! – că ... prostește, ceea ce elimină, evident, orice posibilitate ca ea să mai fie cumpărată. O reclamă proastă, defectuoasă, un model de antireclamă, am putea crede.

Dar să ne imaginăm că, de fapt, fragmentul citat este extras dintr-un articol scris cu ironie și vervă și are ca temă modul stupid și agresiv în care omul de rând este sufocat zilnic de industria publicitară. În acel moment, blamabilul text de reclamă devine o parodie reușită și toate nonsensurile semnalate anterior se transformă în ironii și, finalmente, în sarcasm *(Încercați și vă veți convinge!)*.

Schimbându-i, așadar, destinația (printr-o modificare de i n t e n ț i e) și deplasând textul dintr-un registru în altul, din spațiul unui stil (limbaj) în altul, viciile de logică devin virtuți stilistice, iar textul citat – o splendidă parodie a textelor publicitare, de care piața este suprasaturată.

De aceea este important ca, înainte de a întreprinde analiza semantică și stilistică (și, implicit, interpretarea) a unui text – sau, mai precis, ca o etapă preliminară indispensabilă a acestora –, este important să încadrăm corect textul respectiv în categoria din care face parte și care îl așază sub incidența unei convenții. Vom determina, prin urmare, stilul funcțional, limbajul căruia acesta îi aparține și vom fi atenți, pe parcursul analizei, la intenția pe care a avut-o emițătorul mesajului (→ emițător, mesaj). Întâlnind, așadar, un exemplu așa cum este cel de mai jos:

Balada care flutura sub baldachin de baletiste apleca o balustradă peste un basm de beatitudine.

Bazare cu biblii banalizate baricadau baroc bandiții cu bancnotele în bandulieră. Bastarzii binecuvântau baricadele pe bazalt în atitudini bizare de benedictini. Bicefal, bibliotecarul Bastiliei bolborosea o bibliografie barbară, când bastimente fără blazon brăzdau barba oceanelor albă ca un bandaj de basoreliefuri.

(Saşa Pană, *B*, din vol. CNC)

Nu îl vom categorisi drept nontext în virtutea faptului că, în ciuda respectării c o e z i u n i i sintactice, este incoerent, întrucât convenția literară, înscrierea sa intenționată în categoria estetică a absurdului îl fac acceptabil în aceste date. În plus, intenția autorului

a fost aceea de a şoca, dar şi de a jongla cu resursele limbii, construind pasaje de proporţii – exemplul citat mai sus este doar un fragment – în care aproape toate cuvintele trebuie să înceapă cu o anumită literă.

TIMPURI VERBALE

Deşi categorie gramaticală, timpurile verbale au, în anumite situaţii, valori stilistice incontestabile.

S-ar putea crede că valoarea stilistică a timpurilor verbale este monopolul naraţiunii, aceasta fiind modul de expunere în care verbul este fundamental. Totuşi, ea este identificabilă şi în poezie sau în descrieri.

P e r f e c t u l s i m p l u este cunoscut ca timp al dinamizării acţiunii, a accelerării evenimentelor prezentate (→ perfect simplu).

Spre deosebire de acesta, p e r f e c t u l c o m p u s este mai lent şi pune accentul pe faptul că o acţiune a fost încheiată, nu pe viteza desfăşurării ei (ca perfectul simplu).

M a i m u l t c a p e r f e c t u l i n d i c a t i v u l u i poate avea şi el valoare stilistică. Deoarece exprimă o acţiune anterioară alteia, mai mult ca perfectul are valoare evocativă şi de timp-cadru.

La rândul său, i m p e r f e c t u l (→ imperfectul narativ) poate fi pus în valoare cu intenţii stilistice, fiind mai lent, dând impresia de curgere şi continuitate şi având valoare evocativă.

Timpul p r e z e n t are, de asemenea, valenţe stilistice, în special atunci când exprimă un adevăr etern şi general.

Pentru exemplificare, să citim următoarea strofă:

Biblia ne povesteşte de Samson, cum că muierea,
Când dormea, tăindu-i părul, i-a luat toată puterea
De l-au prins apoi duşmanii, l-au legat şi i-au scos ochii
Ca dovadă de ce suflet stă în piepţii unei rochii.

(Mihai Eminescu, *Samson şi Dalila*)

Timpul verbal care face „introducerea" este prezentul care, având în vedere că *Biblia* – o carte, deci, şi încă una fundamentală –

are valoare de prezent etern *(Biblia ne povesteşte, ne-a povestit şi ne va povesti întotdeauna)*. Apoi, imperfectul *dormea* desemnează o acţiune în curs de desfăşurare într-un moment trecut, imprimând textului o atmosferă calmă, evocatoare. Formele de perfect compus: *au prins, au legat, au scos (ochii)* reprezintă, de fapt, scheletul scurtei naraţiuni, al poveştii. În sfârşit, prezentul din versul final – *Ca dovadă de ce suflet **stă** în piepţii unei rochii* – ajută la exprimarea unei aserţiuni pe care cel puţin emiţătorul o consideră ca fiind un adevăr împărtăşit, general, confirmat în timp. Şi astfel, într-un spaţiu restrâns – o strofă –, valoarea stilistică a timpurilor verbale este exploatată cu măiestrie.

V i i t o r u l poate avea şi el o valoare stilistică particulară, atunci când este utilizat în locul trecutului. Acest lucru are loc mai ales în textele istorice, în enunţuri ca:

După răsunătoarea victorie, Ştefan va construi o mănăstire.
După Unirea Principatelor Române, dezvoltarea economiei se va face simţită în toate regiunile.

Aceasta reprezintă deopotrivă o modalitate de a-l aduce pe receptor în mod imaginar în epoca despre care se vorbeşte, de a-l face să se simtă contemporan cu evenimentele şi cu personajele evocate, dar şi de a le eterniza pe acestea din urmă.

TROHEU

Troheul este piciorul metric (→ picior metric) alcătuit din două silabe, dintre care prima este accentuată, iar a doua neaccentuată. Schematic, troheul se prezintă în felul următor:

/ _ / _ / _

Iată un exemplu de versuri scrise în ritm trohaic:

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi şi nouă toate.

(Mihai Eminescu, *Glossă*)

Şi în poezia populară ritmul trohaic este foarte frecvent:

Foaie verde, foaie lată,
Ieşi mândruţo, ieşi la poartă [...]

(Folclor, *apud* Coteanu, SFLR)

TROP

Tropii sunt rezultatele mecanismelor prin care au loc abateri, devieri (→ abatere) de la denotaţie (→ denotaţie). Adesea, termenii trop şi figură sunt folosiţi nediferenţiat, ca sinonime, ceea ce poate conduce la erori, deoarece între cele două clase există o relaţie de incluziune. Prin urmare, dacă termenul generic este figură, iar trop desemnează doar figurile semantice, rezultă că orice trop poate fi numit, la un moment dat, figură, dar nu orice figură este trop.

De asemenea, tropul este utilizat uneori ca sinonim al sensului figurat şi aceasta în virtutea faptului că sensul figurat ia naştere în urma unui transfer de trăsături de tipul abstract/concret (→ sens figurat), aşa cum se întâmplă şi în cazul producerii unora dintre tropi. Prin urmare, tropul include o categorie de specimene mult mai largă decât cele produse în urma unui transfer de tipul celor două, descrise mai sus.

Având în vedere că tropul implică mecanisme legate de sens, operând analogii, restrângeri, lărgiri, substituţii, în categoria tropilor intră: comparaţia, epitetul, metafora, metonimia, sinecdoca, simbolul, personificarea.

TRUISM

Truismul este orice adevăr comun, banal, evident care, tocmai din această cauză, nu ar trebui enunţat. Este acel tip de adevăr care exclude, logic, alternativa.

Truismul nu trebuie confundat nici cu tautologia, nici cu pleonasmul, de care diferă atât din punct de vedere logic, cât şi din punctul de vedere al expresiei lingvistice. Mai precis, ceea ce au în comun este ideea de redundanţă, în sensul de repetare (inutilă) a

unui conţinut, precum şi faptul că toate pot servi la realizarea umorului prin intermediul mijloacelor pe care le oferă limbajul, dar ceea ce le distinge este forma lingvistică pe care o are fiecare în parte (→ pleonasm, tautologie).

Truismul poate constitui, aşadar, în anumite contexte o sursă spumoasă de umor. Pentru exemplificare, iată un fragment care reproduce, practic, o înlănţuire de truisme:

Un text de referinţă pentru acest registru comic şi parodic este ***Prognosticarea pantagruelină,*** *datorată lui Rabelais şi scrisă în 1532.*

Anul acesta, ne încredinţează Rabelais, vor fi eclipse de soare şi de lună, şi mai ales pungile noastre vor fi cam goale. Orbii vor vedea prost, surzii vor auzi greu, morţii nu vor putea vorbi, bogaţii se vor simţi ceva mai bine decât cei săraci, cei sănătoşi decât cei bolnavi. Vor fi, ca în fiecare an, boli molipsitoare, dar se va răspândi peste tot o maladie oribilă şi perversă, care îi va îngrozi pe toţi muritorii; boala aceasta teribilă, adevărată epidemie, se numeşte, ne avertizează Rabelais, lipsa de bani [...] *Iar Italia, Roma şi Napoli vor rămâne acolo unde sunt. Germania, Elveţia, oraşele Strasbourg şi Anvers vor prospera, cu condiţia să nu dea faliment.*

(Alexandru Călinescu, *Profeţii perpetue,*
în Dilema, 2001, p. 4)

Se observă că enumerarea de situaţii posibile de mai sus este, de fapt, o enumerare de adevăruri care nici măcar nu meritau să fie expuse. Fiecare dintre ele frustrează aşteptarea cititorului (receptorului) prin aceea că, deşi împrumută forma unei premoniţii – enunţ eminamente informativ –, nu îi aduce acestuia nici o informaţie. În plus, observăm că ultimul truism este frustrant şi prin aceea că induce aşteptarea unei alternative *(Germania, Elveţia, oraşele Strasbourg şi Anvers vor prospera cu condiţia... să îşi dezvolte industria)*, pe care apoi o exclude *(cu condiţia să nu dea faliment)*.

U

UMOR

Umorul este o categorie estetică a cărei esență o constituie punerea în evidență a aspectelor ilogice, absurde, ridicole, incompatibile ale unor stări de fapte în general firești. El este expresia unei stări de spirit care predispune la glume sub o aparentă seriozitate.

De la bun început vom preciza că umorul nu trebuie confundat cu ironia. Cele două se pot combina, dar nu confunda, ele desemnând lucruri diferite (→ ironie).

În sine, umorul este lipsit de maliţiozitate (această regulă fiind încălcată doar atunci când umorul se combină cu anumite forme de ironie sau de antifrază), nu este pedepsitor şi, în general, are ca ţintă aspecte obişnuite, mai puţin grave, plăcute chiar, ale realităţii, pe care le transformă (prin specularea laturilor amintite), convertindu-le în subiecte de amuzament. Excepţie face aşa-numitul umor negru care, deşi ajunge la acelaşi rezultat, porneşte de la situaţii foarte grave, macabre uneori.

Umorul se obţine prin diverse mijloace. Iată un exemplu în care la realizarea umorului participă p e r s o n i f i c a r e a:

Era o brânză deloc tentantă ca aspect. Avea o ***înfăţişare nesănătoasă*** *şi jalnică.* ***Parcă o copleşiseră necazurile.***

(Jerôme K. Jerôme, *Gândurile trândave ale unui pierde-vară*)

Şi c l i ş e u l (asociat, în cazul de mai jos, p e r s o n i f i c ă r i i: [...] *foarte tânăr şi fără experienţă*) reprezintă o importantă sursă de umor. Acestora li se adaugă a ş t e p t a r e a f r u s t r a t ă *(cel puţin eu cred că erau cartofi; dacă nu, erau cu siguranţă arahide fierte până se muiaseră; nişte vopsea roşie).*

Erau acolo o grămăjoară de boabe de mazăre curăţate şi despicate în două, trei sau patru cartofi extrem de mici ***(cel puţin eu cred că erau cartofi; dacă nu, erau cu siguranţă arahide fierte până se muiaseră)****, nişte chimen, un peşte* ***foarte tânăr şi fără experienţă,*** *un biet puişor după înfăţişare (se pare din rasa plevuşcă ghimpoasă) şi* ***nişte vopsea roşie.*** *Aveam în faţă un prânz în toată regula, ce mai încolo-ncoace.*

(Ibidem)

I r o n i a se asociază abia în final, prin enunţul cu valoare conclusivă (dar care trebuie citit în antifrază): *Aveam în faţă un prânz în toată regula, ce mai încolo-ncoace.*

În general, mijloacele lingvistice de realizare a umorului sunt variate. Cele mai reuşite situaţii sunt acelea care combină mai multe tipuri de astfel de mijloace, precum în versurile de mai jos, în care întâlnim p a r a f r a z e l e depreciative *(Un fel de gelatină... un soi de răcituri)*, p e r s o n i f i c ă r i l e *(dragoste nu face, fii, nepoţi, nepoate, şi socri mari, şi fraţi / Şi veri, şi verişoare, şi cuscri, şi cumnaţi)*, e p i t e t u l personificator *(cast)*, c o m p a r a ţ i a insolită *(Pe care stau microbii ca-n sânul lui Avram)*, r u p e r e a l i m b a j e l o r, de la cel aproape familiar la cel pretenţios, ştiinţific *(Prin sciziparitate sau prin diviziune)*, e n u m e r a r e a, e x c l a m a ţ i a:

Un fel de gelatină... un soi de răcituri
Pe care stau microbii ca-n sânul lui Avram.
Savanţii-l studiază făcând din el culturi
Şi se-nmulţesc acolo în voia lor...
Uitam!
El dragoste nu face. Cu omul în contrast,
Bacilul lui Koch este surprinzător de cast.
Dar cum se înmulţeşte atunci? Prin ce minune?
Prin sciziparitate sau prin diviziune;
Se rupe-ntâi în două... apoi se face-n patru...
Şi-n nouă luni e-n stare să-ţi umple acest teatru

Cu fii, nepoți, nepoate, și socri mari, și frați,
Și veri, și verișoare, și cuscri, și cumnați,
Că nici un fel de babă (de-a lor n-ar fi în stare)
Să-ți spună a cui este și câte neamuri are!

(George Topîrceanu, *Bacilul lui Koch*)

V

VERS

Versul poate fi caracterizat drept o succesiune de silabe organizate metric (→ picior metric), scrisă pe un singur rând (pe care nu îl ocupă însă de la un capăt la altul decât extrem de rar).

Așadar, versul este o unitate compozițională a poeziei. El poate intra (adesea, dar nu obligatoriu) în componența unei unități superioare, a strofei (→ strofă).

Limitele fiecărui vers al unei poezii sunt marcate printr-o pauză metrică. De asemenea, limitele inițiale ale versurilor din sistemul de versificație tradițional erau inițialele majuscule, iar limitele finale erau marcate prin rimă:

Dar ninsoarea încetează.
Norii fug; doritul soare
Strălucește și dezmiardă
Tot oceanul de ninsoare.

(Vasile Alecsandri, *Iarna*)

Versificația modernă nu mai respectă aceste canoane prozodice. Ea păstrează uneori, din vechea formulă a versului, ritmul și măsura, iar alteori renunță și la acestea:

[...] *mantie fluturându-și zdrențuită*
peste masca de fier sub care dansează
faunii după-amiezii de sidef
zăvorâți într-o perlă,
sclipind suspendată într-un fir de apă din bazin.

(Traian T. Coșovei, *Feciorul,* din vol. *Aer cu diamante*)

VERS ALB

Versul alb este acel tip de vers modern care nu are rimă, dar este construit astfel încât să aibă un ritm şi o măsură, altfel spus, un vers în interiorul căruia se pot recunoaşte anumite picioare metrice (→ măsură).

În versurile următoare, lipsite de rimă, se pot recunoaşte anumite trăsături ritmice:

Gonit de crucile sădite pe cărări
Pan
s-ascunse într-o peşteră.
Razele fără de-astâmpăr se-mbulzeau
şi se-mpingeau cu coatele s-ajungă pân-la el.

(L. Blaga, *Păianjenul*)

Când ne-a închipuit din lut,
Bătrânul Demiurg
Ne-a pus cătuşele-pereche
Şi-aruncând cheia în neant,
Ne-a-nlănţuit pe veci.
Asta ne-a obligat
Să nu ne-ndepărtăm unul de altul,
Să ne coordonăm mişcările,
Să mergem, să mâncăm şi să dormim
În acelaşi timp
Încât, cu vremea, am ajuns
Să respirăm, ba chiar să şi gândim
Sincronizat.

(N. Forăscu, *Îmbrăţişare*)

VERS LIBER

Versul liber este un tip de vers modern care, spre deosebire de versul alb, nu se supune nici unei rigori prozodice, adică nu are nici rimă, nici ritm, nici o anumită măsură.

Următorul exemplu este un fragment dintr-o poezie scrisă în versuri libere:

[...] *Din metafore banale,*
se-ncheagă poemul, el e doar
un mort prin asfixie care trebuie
reînviat prin respiraţia gură la gură,
prin respiraţia trup la trup, viaţă la viaţă [...]

(Ion Stratan, *Pământ roşu,* din vol. *Aer cu diamante*)

Există şi cazuri de versificaţie hibridă, în care persistă urme de rimă:

Ziua alunecă, trăgând după ***ea***
prin fereastra joasă, culorile joase,
de parcă-ai fi prins-o cu mâinile subţiri
pe care le-ai ridicat din îmbrăţişarea ***mea.***

Steaua neagră a pletelor tale
îmi răsare, scânteind,
în dreptul inimii,
când iedera uscată bate ritmic în ***geam***
*un tot mai îndepărtat şi mai negru tam-****tam***
al secundelor noastre nedezlegate.

(Nichita Stănescu, *Înserare de toamnă,* din vol. PO)

VIITOR vezi **TIMPURI VERBALE**

W

WITZ

Witz-ul este termenul care denumește ironia romantică.

Faptul că s-a simțit nevoia distingerii sale de ironie, la modul general (→ ironie), are o explicație. Spre deosebire de aceasta din urmă, care se poate orienta către orice obiect, către orice aspect, important sau caduc, witzul atacă teme și motive majore, serioase, filozofice chiar, specifice operelor de factură romantică. În consecință, dacă romantismul a ales ca teme reprezentative: tentația absolutului, drama geniului, conflictul dintre esență și aparență, zădărnicia existenței, idealul și divinitatea, moartea și iubirea etc., toate acestea au putut fi reformulate de către reprezentanții săi (sau de scriitori care au abordat astfel de teme) în termenii unei ironii amare sau, mai mult, ai unei ironii virulente, frizând sarcasmul (→ sarcasm).

Iată, de exemplu, cum, pe fondul temei nefericirii, sub forma disimulată a laudei, poetul ironizează demiurgul și îl acuză de nefericirea omului indirect, aproape prin antifrază:

El zeilor dă suflet și lumii fericire,
El este-al omenirii izvor de mântuire:
Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i,
El este moartea morții și învierea vieții!

Și el îmi dete ochii să văd lumina zilei
Și inima-mi umplut-au de farmecele milei
Și tot pe lâng-acestea cerșesc înc-un adaos:
Să-ngăduie intrarea-mi în veșnicul repaos!

(Mihai Eminescu, *Rugăciunea unui dac*)

Într-un alt exemplu, același scriitor recurge la o formă mai virulentă de ironizare a discrepanței dintre esență și aparență, având un efect puternic și reprezentând, de fapt, o formă poetică eficace de manifestare a atitudinii auctoriale:

O! aduceți potopul, destul voi așteptărăți
Ca să vedeți ***ce bine prin bine o să ias';***
Nimic... ***Locul hienei îl luă cel vorbăreț,***
Locul cruzimii vechie, cel lins și pizmăreț,
Formele se schimbară, dar răul a rămas.

(Mihai Eminescu, *Împărat și proletar*)

Z

ZEUGMA

Zeugma este figura de stil prin care două sau mai multe părți de propoziție (ori o parte de propoziție și o propoziție subordonată de același fel) se află în raport de coordonare sintactică, dar una dintre ele nu are legătură logică sau de sens cu cealaltă (sau celelalte):

Îi plăcea distracția și să deseneze *ore în șir, inspirat de peisajele de vis care înconjurau stațiunea.*

Într-un exemplu precum cel de mai sus, subiectul *distracția* și subiectiva *să deseneze* (legate prin conjuncția coordonatoare copulativă *și*) nu au nici o legătură de sens. La fel, în:

Nu era de vină viața *conului Manolache;* ***nici gândurile mele, răspunzătoare.***

(N. D. Cocea, *apud* Dragomirescu)

locuțiunea *de vină* și adjectivul *răspunzătoare* sunt nume predicative ale aceluiași verb copulativ, *era*.

Zeugma are rolul de a crea o oarecare surpriză, tocmai prin faptul că sensul elementelor sale componente este diferit. Iată un exemplu de zeugmă, încadrat într-o frază mai amplă:

Știam ce vâlvă urma să stârnească fapta mea, *o știam prea bine, dar nu de judecata celor vii mi-era teamă, ci de a celor morți, cărora nu deopotrivă mă puteam scuti să le dau socoteală* ***și erau nopți înfrigurate de nesomn*** *când îi vedeam aevea, înșirați ca în vechile icoane grecești pe fund de aur roșu și țepeni în caftanele lor de sarasir pe acei trufași arhonți purtându-și în mâini capetele tăiete,*

iar privirile lor neînduplecate întorcându-se cu scârbă la mine, vânzătorul.

(Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*)

Există însă situații în care zeugma apare ca urmare a lipsei de ordine în gândire, a neglijenței în vorbire, cazuri care, firește, trebuie evitate.

BIBLIOGRAFIE

BIBLIOGRAFIA SURSELOR FOLOSITE

*** *Aer cu diamante* [Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Florin Iaru, Ion Stratan], Bucureşti, Editura Litera, 1982

Alecsandri, Vasile, *Chiriţele*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978

Alecsandri, Vasile, *Poezii,* Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1983

Alexandrescu, Grigore, *Fabule*, Bucureşti, Editura Albatros, 1986

Alexandrescu, Grigore, *Poezii. Proză,* Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1974

Angelescu, Silviu, *Calpuzanii,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987

APG '80: *** *Antologia poeziei generaţiei* '80. Antologie întocmită de Alexandru Muşina, Piteşti, Editura Vlasie, 1993

APR: *** *Antologia poeziei româneşti*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957

APS: Bote, Lidia, *Antologia poeziei simboliste româneşti*, Bucureşti, E.P.L., 1968

Arghezi, Tudor, *Versuri.* Ed. a III-a, vol. I, II, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985

B 2000: *** *Bacalaureat 2000. 200 compuneri şi teste rezolvate.* Antologie de Cecilia Stoleru, Bucureşti, Editura Pestalozzi, 2000

Baconsky, A. E., *Fluxul*, Chişinău, Editura Litera, 1997

Bacovia, George, *Poezii,* Bucureşti, Editura Tineretului, 1964

Barbu, Eugen, *Groapa.* Ed. a IV-a, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974

Barbu, Ion, *Joc secund,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986

Barbu, N. I., Drimba, O., Papu, E., *Culegere de texte din literatura universală*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1967

Biblia sau Sfânta Scriptură, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993

Blaga, Lucian, *Geneza metaforei şi sensul culturii,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1994
Blaga, Lucian, *Poezii*, Bucureşti, E. P. L., 1967
Boccaccio, Giovanni, *Decameronul,* vol. I, II. Traducere de Eta Boeriu, Bucureşti, E. P. L., 1966
Bolintineanu, Dimitrie, *Opere*, Bucureşti, E. S. P. L. A., 1951
Budai-Deleanu, Ion, *Ţiganiada*, vol. I-II, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955
Caragiale, Ion Luca, *Opere*, vol. I, II, Bucureşti, Editura Minerva, 1971
Caragiale, Mateiu, *Pajere. Remember. Craii de Curtea-Veche. Sub pecetea tainei,* Bucureşti, Editura Minerva, 1988
Călinescu, George, *Enigma Otiliei*, Bucureşti, E. S. P. L. A., 1956
*** *Cinci* [Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Marin, Alexandru Muşina], Bucureşti, Editura Litera, 1982
CNC: *** *Cică nişte cronicari / Duceau lipsă de şalvari*. Selecţie şi cuvânt înainte de Iordan Chimet, Bucureşti, Editura Universal Dalsi, 1999
Coşbuc, George, *Poezii*, vol. I-II, Bucureşti, E. S. P. L. A., 1958
Creangă, Ion, *Amintiri din copilărie*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1955
Doinaş, Ştefan Augustin, *Alfabet poetic*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978
Doinaş, Ştefan Augustin, *Vânătoare cu şoim*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985
Dragomirescu, Gh. N., *Mică enciclopedie a figurilor de stil,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975
DŞL: Bidu-Vrănceanu, Angela, Călăraşu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaş, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1997
Eliade, Mircea, *Drumul spre centru*, Bucureşti, Editura Univers, 1991
Eminescu, Mihai, *Poezii*, Bucureşti, E. P. L., 1965

Filimon, Nicolae, *Ciocoii vechi şi noi*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985
Filip, Vasile V., *Universul colindei româneşti. În perspectiva unor structuri de mentalitate arhaică*, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 1999
Forăscu, Narcisa, *Gânduri arestate,* Bucureşti, Editura Paideea [sub tipar]
Fransua, Alexandru, Măgureanu, Răzvan, *Maşini şi acţionări electrice. Elemente de execuţie*, Bucureşti, Editura Tehnică, 1986
Galaction, Gala, *Nuvele,* Bucureşti, E. S. P. L. A., 1954
Galaction, Gala, *Opere alese,* Bucureşti, E. P. L., 1961
GBLR: Coteanu, Ion, *Gramatica de bază a limbii române*, Bucureşti, Editura Garamond, [f. a.]
Goga, Octavian, *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979
Goicu, Simona, *Termeni creştini în onomastica românească,* Timişoara, Editura Amphora, 1999
Homer, *Iliada*. Studiu introductiv de D. M. Pippidi. Traducere de G. Murnu. Bucureşti, E. P. L., 1955.
Jerôme, K. Jerôme, *Gândurile trândave ale unui pierde-vară.* Traducere de Carmen Paţac, Bucureşti, Editura Albatros, 1980
Jerôme, K. Jerôme, *Trei într-o barcă (fără a mai socoti şi câinele).* Ed. a III-a. Traducere de Leon Levi̯chi, Bucureşti, Editura Tineretului, 1967
Kant, Immanuel, *Prolegomene la orice metafizică viitoare care se va putea înfăţişa drept ştiinţă,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987
L: Cărtărescu, Mircea, *Levantul,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1990
La Rochefoucauld, *Maxime şi reflecţii.* Traducere, note şi indice analitic de Aurel Tita, Bucureşti, Editura Minerva, 1972
LRT: Hristea, Theodor, *Limba română. Texte rezolvate, texte de analizat şi un glosar de neologisme*, Bucureşti, Editura Petrion, [f. a.]

Macedonski, Alexandru, *Poezii,* Bucureşti, E. P.L., 1966
Minulescu, Ion, *Versuri,* Bucureşti, Editura Minerva, 1975
Mogoş, Gheorghe, *Mică enciclopedie de boli interne*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988
N: Stănescu, Nichita, *Necuvintele,* Chişinău, Editura Litera, 1997
NCFT: Mărănduc, Cătălina, *Norme de corectă formare a textului.* Teză de doctorat, specialitatea Lingvistică generală, cond. ştiinţific: Acad. prof. dr. Emanuel Vasiliu, Universitatea Bucureşti, 2000 (manuscris depus la Biblioteca Universităţii Bucureşti)
NSP: Stănescu, Nichita, *Poezii,* Bucureşti, Editura Minerva, 1988
Odobescu, Alexandru, *Opere.* Vol. I-II, Bucureşti, E. S. P. L. A., 1955
*** *O lume într-o carte de bucate. Manuscris din epoca brâncovenească*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997
*** *Pauza de respiraţie* [Andrei Bodiu, Simona Popescu, Caius Dobrescu, Marius Oprea], Bucureşti, Editura Litera, 1991
Păunescu, Adrian, *Manifest pentru mileniul trei*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1984
Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică R. A., 1996
Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Bucureşti, E. P. L., 1965
Popescu, Ştefania, *Gramatica practică a limbii române. Culegere de exerciţii.* Ed. a IV-a, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1992
PO: Stănescu, Nichita, *Poezii,* Bucureşti, Editura Albatros, 1987
*** *Poveşti nemuritoare,* Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1975
Preda, Marin, *Cel mai iubit dintre pământeni,* vol. III, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984
Preda, Marin, *Marele singuratic,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1973
Preda, Marin, *Moromeţii.* Ediţia a III-a, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1972
Puzo, Mario, *Naşul.* Traducere Daniela Truţia, Bucureşti, RAO International Publishing, 1997

Rădulescu, Ion Heliade, *Opere*, Bucureşti, E. P. L., 1967
Rebreanu, Liviu, *Ion*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1919
Rebreanu, Liviu, *Răscoala*, în *Opere alese,* vol. IV, Bucureşti, E. S. P. L. A., 1959
Sadoveanu, Mihail, *Hanul Ancuţei*, Iaşi, Editura Junimea, 1971
SFLR: Coteanu, Ion, *Stilistica funcţională a limbii române*, vol. I-II, Bucureşti, 1973, 1985
Shakespeare, William, *Teatru.* Traducere de Leon Levi̯tchi şi Dan Duţescu, Bucureşti, Editura Univers, 1986
Slavici, Ioan, *Moara cu noroc.* Ed. a II-a, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1987
Sorescu, Marin, *Poezii*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1990
Stancu, Zaharia, *Desculţ,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1982
Steinhardt, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995
Sterne, Laurence, *Tristram Shandy*. Traducere, prefaţă, note de Mihai Miroiu şi Mihai Spăriosu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969
Ştefănescu Delavrancea, Barbu, *Teatru*, Bucureşti, E. S. P. L. A., 1958
Teodoreanu, Ionel, *La Medeleni*, vol. I-IV, Bucureşti, E. P. L., 1967
Thom, Françoise, *Limba de lemn,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1993
Topîrceanu, George, *Balade vesele şi triste*, Bucureşti, E. P. L., 1966
Ţuţea, Petre, *Bătrâneţea şi alte texte filozofice*, Bucureşti, Editura Viitorul Românesc, 1992
Villon, François, *Poezii* [tălmăcite de Neculai Chirică], Bucureşti, Editura Minerva, 1983
Vlahuţă, Alexandru, *Iubire,* Chişinău, Editura Litera, 1997
Voltaire, *Maxime şi cugetări,* Bucureşti, Editura Albatros, 1974

*

Academia Caţavencu, anul 11, nr. 4, 2001
Adevărul, vineri, 11 ianuarie, 2002
Dilema, anul 8, nr. 405, 2000
Dilema, anul 9, nr. 422, 2001
Evenimentul zilei, anul 9, nr. 2576, 6 decembrie, 2000

BIBLIOGRAFIA ŞTIINŢIFICĂ

Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi. Ed. a III-a. Bucureşti, Editura IRI, 1998

Avădanei, Ştefan, *La început a fost metafora*, Iaşi, Editura Virginia, 1994

Avram, Mioara, *Gramatica pentru toţi*. Ed. a II-a, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997

Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, Bucureşti, vol. I-II, Paris, Klincksieck, [f. a.]

Coteanu, Ion, Bidu-Vrănceanu, Angela, Forăscu, Narcisa, *Limba română contemporană. Vocabularul,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1985

DA: *** *Dicţionarul limbii române*, Academia Română, Bucureşti, 1913-1948

DEX: *** *Dicţionarul explicativ al limbii române*. Ed. a II-a, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1996

DLR: *** *Dicţionarul limbii române.* Serie nouă, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1965 şi urm.

Dragomirescu, Gh., N., *Mică enciclopedie a figurilor de stil,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975

DŞL: Bidu-Vrănceanu, Angela, Călăraşu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaş, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1997

Dubois, Jean, Giacomo, Mathée, Guespin, Louis, Marcellesi, Christian, Marcelessi, Jean-Baptiste, Mével, Jean-Pierre, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage,* Paris, Larousse, 1994

Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean Marie, *Noul dicţionar al ştiinţelor limbajului*, Bucureşti, Editura Babel, 1996 [în colaborare cu Marielle Abroux, Dominique Bassan, Jorges Boulakia, Michel de Fornel, Philippe Roussin, Tzvetan Todorov, traducere de Anca Măgureanu, Marina Păunescu, Viorel Vişan]

Du Marsais, *Despre tropi*. Traducere, studiu introductiv şi aparat critic de Maria Carpov, Bucureşti, Editura Univers, 1981

Empson, William, *Şapte tipuri de ambiguitate*, Bucureşti, Editura Univers, 1981

Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului,* Bucureşti, Editura Univers, 1977

Forăscu, Narcisa (coord.), Popescu, Mihaela, *Dificultăţi gramaticale ale limbii române,* Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2001

GBLR: Coteanu, Ion, *Gramatica de bază a limbii române,* Bucureşti, Editura Garamond, [f. a.]

Grupul μ, *Retorica poeziei. Lectură lineară, lectură tabulară.* Traducere şi prefaţă de Maria Mureşanu Ionescu, Bucureşti, Editura Univers, 1997

Ionescu Ruxăndoiu, Liliana, *Conversaţia. Structuri şi strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite,* Bucureşti, Editura ALL, 1995

Ionescu Ruxăndoiu, Liliana, *Naraţiune şi dialog în proza românească*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1991

Lausberg, H., *Elemente der literarischen Rhetorik,* München, Max Hueber Verlag, Dritte Auflage, 1967

Maingueneau, Dominique, *Eléments de linguistique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990

Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990

Mancaş, Mihaela, *Limbajul artistic românesc în secolul XX*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1977

Mihăilă, Ecaterina, *Receptarea poetică*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980

Mihăilă, Ecaterina, *Textul poetic. Perspectivă teoretică şi modele generative*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1995

Neţ, Mariana, *Metalimbajul textului literar,* Bucureşti, TUB, 1989

Parpală-Afana, Emilia, *Introducere în stilistică*, Piteşti, Editura Paralela 45, 1998

Parpală-Afana, Emilia, *Poetica. O introducere*, Craiova, Editura Austrom, 1998

SFLR: Coteanu, Ion, *Stilistica funcțională a limbii române*, vol. I-II, București, 1973, 1985

Șerbănescu, Andra, *Cum se scrie un text,* Iași, Editura Polirom, 2000

*** *Terminologie poetică și retorică*. Coordonator Val. Panaitescu, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza", 1994

Thom, Françoise, *Limba de lemn*, București, Editura Humanitas, 1993

Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*. Traducere de Mihai Murgu, prefață de Maria Carpov, București, Editura Univers, 1983

Vasiliu, Emanuel, *Introducere în teoria textului,* București, Editura Științifică, 1990

Zafiu, Rodica, *Diversitate stilistică în româna actuală,* București, Editura Universității din București, 2001

EDITURILE ALL

BD. TIMIȘOARA NR. 58, SECTOR 6 - BUCUREȘTI SAU C.P. 12-107
TEL.: (021) - 402 26 30; 402 26 34; FAX: (021) - 402 26 29;
E-mail: comenzi@all.ro; www.all.ro

NU SE TIMBREAZĂ!
CORESPONDENȚĂ RĂSPUNS
C.R.
SE TAXEAZĂ LA DESTINAȚIE

TALON DE COMANDĂ

Depuneți talonul de comandă, completat, în cea mai apropiată cutie poștală!
NU AVEȚI NEVOIE DE TIMBRU!
TALONUL POATE FI FOTOCOPIAT!

EXPEDITOR: (VĂ RUGĂM SĂ COMPLETAȚI CÂT MAI CITEȚ POSIBIL)

Nume și adresă (persoană fizică): _____

_____

_____

_____ **Telefon:** _____

Nume și adresă (școală, firmă, instituție): _____

_____

_____

_____ **Telefon:** _____

Nume persoană de contact: _____

Plata va fi efectuată de: ☐ (persoană fizică) ☐ (școală, firmă, instituție)

Cod fiscal:

DESTINATAR

EDITURILE ALL
BUCUREȘTI, O.P. 12, C.P. 107

LIVRAREA SE VA FACE ÎN LIMITA STOCULUI DISPONIBIL,
IAR PLATA RAMBURS (LA PRIMIREA COLETULUI POȘTAL).
TAXELE POȘTALE DE EXPEDIȚIE SUNT SUPORTATE DE EDITURĂ.